# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

**3**

ARTE

*Editoriale*

BRIGANTI: '*Barock in Uniform*' - LONGHI: *Una Madonna di Hugo Van der Goes* - LONGHI: *Un esercizio sul Daddi* - ZERI: *Il Maestro del 1456*

MARTELLI: *Piccola Antologia*
*Antologia di artisti*
*Appunti*

*MARZO*

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1950

# PARAGONE

*Mensile di arte figurativa e letteratura*

*diretto da Roberto Longhi*

Anno I - Numero 3 - Marzo 1950

## *SOMMARIO*

*Editoriale*

GIULIANO BRIGANTI: *'Barock in Uniform'* - ROBERTO LONGHI: *Una Madonna di Hugo van der Goes* - ROBERTO LONGHI: *Un esercizio sul Daddi* - FEDERICO ZERI: *Il Maestro del 1456*

*ANTOLOGIA*

Di critici: *Diego Martelli*: Piccola Antologia (con introduzione di A. Boschetto)

Di artisti: *Paolo Veneziano* (F. Arcangeli); *Taddeo Gaddi* (I. Toesca); *Arcangelo di Cola* (r. l.); *Belbello da Pavia* (F. Zeri); *Anonimi lombardi* (I. Toesca); *Lazzaro Bastiani* (F. Arcangeli); *Th. Rombouts* (a. b.); *M. Sweerts* (r. l.)

*APPUNTI*

*Gino Rossi, Marussig, Afro* (f. a.) - *Cataloghi* (f. a.)

*L'indovinello risolto*

*Redattori:*

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 250
Prezzo del fascicolo letterario L. 150

Abbonamento cumulativo L. 2200
(Estero L. 3600)

# EDITORIALE

DOCUMENTARI ARTISTICI. - *Non intendo bene perché tanti 'nominativi' non specialmente versati nel nostro campo debbano contristarci di documentari sull'arte e, che è peggio, affliggere anche corporalmente le opere stesse scorrazzando nei musei con le loro padelle arroventate.*

*Forse la ragione prima è sempre la stessa, che, sull'arte, in Italia, tutti credono di saperla lunga. 'Chi so' io? Io chi so'?' diceva gonfiando l'italianissimo Cola di Rienzo. A nostro avviso, e dopo gli esempi offerti, ci sarebbe da rispondere: tu sei uno che, intanto, dovrebbe rifarsi dalle condizioni dell'abbiccì.*

*Citiamone una: le opere d'arte 'stanno', non intendono punto muoversi, dopo che furono, dall'autore stesso, proiettate in una 'sosta': vibrante, bruciante fin che si vuole, ma sempre una sosta di perennità vivente.*

*Vediamo allora gli esempi controproducenti: i documentari del Signor Emmer su Giotto, Bosch, ecc., sembrano abominevoli proprio per l'assurda pretesa di far da 'starters' o da 'ciacchisti' a figure dipinte, senza intendere ch'esse hanno già compiuto tutto il percorso e, che più conta, sono arrivate prime. Non s'è ancor visto l'ultimo tentativo di pattinaggio a rotelle e di volteggio, applicato agli angeli di Fra Giovanni da Fiesole e c'è da preferire di non vederlo affatto.*

*Un'altra condizione elementare è quella del 'parlato'. Se l'arte è documento da leggere è sicuro che il parlato dovrà vertere proprio sull'arte, sul soggetto interno, non su quello apparente, specioso cui può bastare un cartellino preventivo. 'Chi guarda cartelo, no magna videlo', però; eppure fu proprio su tali apparenze che il parlato dei documentari in questione andava fabulando con un estetismo di bassa lega, tra misticoide e decadentistico, da snobbetti di provincia europea (chè interi strati di gente europea stanno ridoventando provincia). Il Cristo di Giotto a cena non ha mai detto esplicitamente: uno di voi mi tradirà; in pittura non ci sono discorsi; le figure di Giotto, intendo, non chiacchierano né per bocca loro, né altrui; ma i modi di quelle figure, essi sì che possono parlare; caute, breviter, ma possono parlare. In questi documentari sull'arte il parlato vorrà dunque riservarsi all'arte che è la cosa principale da intendere: un accompagnamento cioé, popolare quanto si voglia (e quanto più sarà, tanto meglio), ma sempre 'critico', ove l'aggettivo non rivesta senso di dottrina, ma di indicazione appropriata, calzante. Represso dunque il desiderio insano di far muovere le figure stesse riportandole allo stadio di avvenimento in marcia marionettistica, il parlato non seguirà più i movimenti illeciti dei personaggi dipinti, ma soltanto il movimento dell'occhio dell'osservatore sull'opera mentre s'ingegna di meglio intenderla, scattando dal complesso al particolare, di sosta in sosta.*

*È quanto dire che la necessità, in questo campo, di lasciare il fotogramma essenziale a friggere immobile per qualche secondo sullo schermo, non può adeguarsi al ritmo comune del film e che i registi di documentari sull'arte dovranno provvedere a nuovi e particolari canoni di montaggio invece di sforzarsi all'impossibile; e quei canoni andranno verosimilmente cercati nella connivenza col parlato che, aderendo come un guanto all'immagine, o non ne lascerà avvertire la sosta, o, che è lo stesso, riescirà ad imporla come necessità bruciante.*

*Di qui non si esce in alcun modo. E meno che mai in quello che vada deturpando le opere di segni cabalistici e di tracciati luminescenti come è pure avvenuto nel 'Rubens' di Storck ed Hasaerts. Presunzioni, codeste, che discendono pari pari dagli schemucci dei seminari storico-artistici di provincia tedesca che speravamo tutti sepolti sotto le macerie.*

*Questo per il documentario di pittura. E ammetto che di fronte alla scultura e all'architettura che hanno corpo nello spazio e si possono, in certo modo, aggirare, il problema sarà un po' diverso e la macchina vi si potrà scapricciare un po' più e circolare più rapidamente. Ma ci sarà, anche qui, da dubitare del buon esito quando il regista non vi rispetti le soste obbligate (perché preordinate dall'artista) delle immagini e le stravolga troppo per amore di quell'altro estetismo che è il 'pittoresco'. Un'architettura non è un paesaggio ma un'opera dell'uomo che chiede confidenza illuminata, non indiscreta. Non esagerare perciò con gli storcimenti, coi 'Gisants' a testa sotto, e coi palazzi capovolti. È di sollievo, del resto, che in questo campo, l'esempio più rispettoso e intelligente sia un film italiano, quello di Bertolucci e Marchi sul 'Romanico'; buon segno poi vederlo premiato, or ora, a Bruxelles.*

*Non è dunque contro i documentari d'arte che si sta parlando, ma contro le facili aberrazioni di chi ami sfoggiare d'intelligenza speciosa a spese dell'opera d'arte. Quando si tratta di illuminare Giotto, Carpaccio ecc., il regista deve tenersi in ombra discreta.*

*Del resto, ancora prima di dichiarare aperta la giusta via, occorre avvertire una remora di natura pratica e perciò molto determinante. Gran parte delle opere artistiche vivono anche in essenza nei loro colori, dai quali perciò non sarà lecito astrarre. Ed avviene che questo prurito di documentare sull'arte si diffonda proprio ora che siamo, nel film, alle soglie dell'era 'cromatica'. Dico subito che le obbiezioni al 'colore' nel nostro campo speciale reggono anche meno che per il film dal vero, per la forte ragione che il mondo della pittura, per sua indole, è già più 'selezionato' che non il mondo esterno con la sua cruda confusione stereoscopica. Tanto vero che i brani per ora più memorabili del film a colori sono quelli dove il regista ha più intensamente desunto dalla cultura pittorica già in essere; dai famosi foto-*

*grammi in rosso di Mamulian in 'Becky Sharp' ai passi incantevoli dell' 'Enrico V' dove Olivier (o chi per lui, e mi spiace non rammentarne il nome) ha tratto il meglio che si poteva dalle fulgenti pagine dei de Limbourg e di Fouquet.*

*E perché si può star sicuri che, coi rapidi perfezionamenti della nuova tecnica, fra qualche anno sarà possibile stendere della nostra arte un racconto colorato di una bellezza incredibile e di una universale accessibilità, mi chiedo se valga la pena di sperperare ora il nostro poco denaro in 'bianco e nero', per poi vedersi, a breve scadenza, obbligati a rifar tutto da capo coi colori propri.*

*Non sarà meglio cioè attendere un poco e intanto preparare accuratamente il piano generale, fin che venga il segnale di via libera? Una via bellissima, già intendo, capace di dare per la intelligenza comune dell'arte figurativa più di quanto abbiano fatto alcuni secoli di ricerca storica e di penna in carta. Per il buon fine, però, importerebbe fin d'ora prevenire che si accingessero a percorrerla i pedanti, gli estetizzanti, i filosofanti, i dromedari e i funzionari. Eppure, sento che proprio questo avverrà.*

*GIULIANO BRIGANTI*

# 'BAROCK IN UNIFORM'

Dopo aver accennato, nello scritto precedente, ai curiosi trascorsi quotidiani del termine 'barocco', sorpreso nell'intimità della sua vecchia veste da camera, mi propongo di considerarlo ora sotto un aspetto apparentemente più dignitoso e severo, vale a dire nella sua abbottonatissima, lucida uniforme accademica, quando lascia da parte il semplice ufficio di vocabolo allusivo per atteggiarsi a concetto. Ma ciò non fornirà alcun argomento che possa contrastare il mio proposito negativo: anzi si dovrà constatare come, proprio nella sua uniforme, il termine di 'barocco' non si faccia alcun scrupolo di servire le più diverse bandiere. E il tradire, in quell'ufficio, la fedeltà ad un unico significato, tradirlo quando, come concetto, il significato ha pur da essere, di necessità, storico e stilistico, riveste una gravità ancora maggiore fornendo l'argomento più decisivo agli atti del processo contro la strana parola: l'accusa di ingenerare confusione fra fatti artistici di origine e di natura diverse.

Dietro il concetto di Barocco si affaccia, infatti, una delle questioni più lunghe, più intricate e, in fondo, più noiose di tutta la storia della moderna critica d'arte. La questione, appunto, del Barocco.

Eppure c'è chi l'ha definita 'elegante', paragonandola, chissà perché, alla settecentesca disputa sul Laocoonte e ammirando senza riserve l'acume e l'elevatezza degli ingegni che vi hanno partecipato. Da parte mia, a dir vero, non riesco a trovar nulla di elegante nel succedersi delle macchinose escogitazioni che, per circa mezzo secolo, si sono impegnate a definire cosa sia 'Barocco' in architettura, scultura e pittura. Almeno una dozzina di critici, specialmente tedeschi per nazione o per cultura, hanno anzi calpestato con particolare ostinazione il terreno di quella 'inquietante zona di pericolo' col peso di una fraseologia e di un atteggiamento culturale che può tutto rammentarci fuorchè l'eleganza e la levità dei chiari argomenti settecenteschi. Alludo qui, naturalmente, solo a quella particolare famiglia di *Kunsthistorischer* che si sentivano tanto sicuri della realtà delle proprie teorie, non ostante la riluttanza della viva materia che cadeva sotto il loro tiro, almeno quanto i generali tedeschi di 'Guerra e pace', che, nonostante le continue sconfitte, nutrivano una astratta e incrollabile fiducia nel movimento

obliquo. 'Was soll denn da noch expliziert werden?' Cos'altro c'è da spiegare, dicevano, una volta che la teoria sia solidamente formulata? Saggiamente Kutusoff dormiva, durante i consigli di guerra, e, saggiamente noi, che, qualche volta, siamo pure stati vinti dal sonno sulle fittissime pagine della 'Questione del Barocco', dovremmo non dico dormire, come il vecchio generale russo, ma sgombrar la mente dalle troppe costruzioni astrattive che han torturato l'argomento e affrontarlo con più agile aderenza al vero. Perché, come nella campagna del 1811, anche in questo genere di operazioni, nessuna teoria, a mio vedere, può salvar le spalle, quando è sola ad esistere, prepotentemente aprioristica, e le opere d'arte son ridotte ad esempio della sua presunta validità.

Il mio obbiettivo, ripeto, si limita, per ora, ad un'indagine terminologica, ma venuto al punto in cui il 'Barocco' si presenta come concetto o, se si vuole, come termine che pretende a un significato storico e stilistico, debbo almeno dar qualche cenno dell'annosa 'questione' per meglio dimostrare come, nel suo àmbito, la parola abbia assunto via via i contenuti più diversi.

A tre si posson ridurre, principalmente, le vie per le quali si è tentato di giungere ad una definizione del concetto di 'barocco'. La prima è quella che gli conferisce un significato estetico e tende e riportarlo all'originale valore negativo: 'barocco' inteso quindi come non-stile (Croce). La seconda gli assegna un contenuto artistico-ideale sino ad arrivare a sostituirlo al termine di 'romanticismo' nella perpetua antitesi al classicismo (Strich, Faguet, D'Ors, ecc.). La terza, più battuta e più varia, gli assegna un contenuto storico, di storia artistica e talvolta di storia culturale e spirituale, indicandone i termini cronologici dalla fine del Rinascimento all'inizio dell'età neoclassica. Tre vie che in alcuni momenti possono essersi anche incontrate per segnare una traccia comune ma che hanno invece condotto quasi sempre ad obbiettivi diversi, e spesso in contrasto profondo.

La prima che segue la facile pista segnata chiaramente dal Croce nel 1929 con la sua 'Storia dell'età barocca in Italia' può essere, fra tutte, la più rigorosamente dedotta. Ma penso che debba inevitabilmente condurre ad un punto morto, non tanto nell'uso particolare che il Croce ne fa, limitato all'indagine della letteratura e di alcuni aspetti del pensiero e della vita italiana del Seicento (una limitazione in vero grandissima), ma in quello che, seguendo i suoi presupposti metodologici, andrebbe esteso anche alle manifestazioni del-

l'arte figurativa che rientrano nell'àmbito della cosidetta 'Età Barocca'. Infatti, dopo aver dimostrato l'originario valore negativo della parola, e nell'intento di trattenerla in quel primo significato, il Croce scrive: 'è certo che il concetto di «barocco» si formò nella critica d'arte per contrassegnare la forma di cattivo gusto artistico che fu propria di gran parte dell'architettura e altresì della scultura e della pittura del Seicento'. Ma che accade se a quel 'che fu propria' si ami sostituire 'che si riteneva fosse propria?' Perché nulla ci obbliga a condividere, con la confessa simpatia classicistica del filosofo napoletano, il punto di vista del Milizia o del Cicognara.

Il Croce usa dunque 'barocco' come concetto di nonstile, a significare uno dei modi della fenomenologia del brutto. Ed è un uso che si può anche dir legittimo ove si limiti all'indagine di una maniera particolare e ben determinabile di perversione artistica che, nei suoi caratteri fondamentali (desunti quasi tutti dalla poetica letteraria: ricerca dell'inaspettato, dello stupefacente, e freddezza conseguente, ecc.) può ritrovarsi periodicamente in ogni epoca. Ma è da dubitare della legittimità di estendere quell'uso dal suo significato di sinonimia antiartistica a un circoscritto significato storico, soprattutto quando l'indagine si sposti dalla sfera letteraria a quella delle arti figurative. Se infatti, intendendo per 'barocche' quelle manifestazioni di carattere non artistico, non poetico, ma intellettualistico e materialistico che dominarono particolarmente l'Italia a un dipresso dagli ultimi decennî del Cinquecento alla fine del Seicento, il Croce può servirsi del termine per indicare parte (non sappiamo quanto esattamente definita) della letteratura e della poesia di quel periodo, non sembra possibile usare lo stesso per le arti figurative, sia perché ci furono nel Seicento artisti che in nulla parteciparono dell'atteggiamento spirituale prevalente nell' 'Età Barocca' astratta dal Croce; sia perché, persino fra gli artisti a proposito dei quali nacque alla fine del Settecento l'applicazione del termine di 'barocco', non pochi si elevarono ad un grado di coscienza creativa non facile a ritrovarsi fra i colleghi del Parnaso letterario.

Vi furono certo nel Seicento, così come in ogni altro secolo, cattivi pittori, scultori ed architetti, ma definire 'barocca' la specie della loro insufficenza, basandosi sull'avvistamento di quelle particolari caratteristiche formali che il Croce addita mutuandole da coloro che per primi le rilevarono con disprezzo, come il Cicognara e il Milizia (on-

deggiare delle linee, agitazione perpetua, assurdi drappeggiamenti, mobilità degli elementi architettonici, ecc.) indurrebbe inganno e confusione quando le stesse caratteristiche, le stesse inclinazioni visive e spirituali, si ritrovano poi in veri artisti come Borromini, Bernini, Cortona.

La seconda via, molto più ambiziosa, vuol riconoscere nel Barocco un valore ideale, l'espressione di una 'costante' universale, di un 'tipo di visione', come si amava dire, che si rinnova periodicamente attraverso i tempi. È una via nata dalle esigenze semplificanti delle grandi antitesi, dei convincenti dualismi, terra e cielo, spirito e carne, e simili, a dir vero non difficili ad escogitare, più facili ancora a scoprirsi dovunque, e tanto più generosi dispensatori di immediate soddisfazioni intellettuali quanto meno esigenti delle risorse di una profonda cultura. Costume diffuso, del resto, codesto delle antitesi e facile ad illudere di certa rudimentale efficacia didattica. Quanti di noi non gli addebiteranno i primi ingenui e commossi contatti con la critica, sui banchi del liceo, pronuba la rapidissima partizione fra Spirito e Materia dei quattordici versi di un sonetto del Petrarca, operata dal 'moderno' professore di letteratura italiana?

Nel caso presente, l'antitesi si poneva fra lo spirito che avrebbe insufflato vita alla visione del 'barocco' e lo spirito classico. E l'origine di una tale interpretazione falsamente dialettica non sarà difficile ravvisarla, alla fine del secolo XIX, nei simboli mitici di Apollo e Dioniso trovati dal Nietzsche come interpretazione della vita dell'arte, come antitesi tra il momento di contemplazione e il momento di ebbrezza, fra il dominio sulla natura e il naufragio nella natura; fra 'l'arte dell'immagine' e 'l'arte della musica'. Fu proprio Nietzsche, se non erro, che disse 'la musica è forse lo stile barocco'.

E aveva detto più del necessario. Da quelle sette parole, forse senza saperlo, nacquero pagine e pagine, un buon terzo almeno della famosa 'questione'; la lirica filosofica forniva argomenti per la cultura nazionalistica e assieme si affacciavano senza timore nelle fredde aule delle università germaniche. In quello spirito lo stesso Woelfflin accennò alle premesse per una storia del 'Barocco Universale', sia pure in margine ai suoi precisi studi sul 'Barocco storico', alludendo al Barocco romano antico (dell'epoca imperiale) e creando poi i suoi ben noti 'tipi generali di visione'. Ma si può ben dire che fu lo Strich il primo ad abbandonarsi senza ritegno a quella teoria, scoprendo nel Barocco quella forza del senti-

mento e della immaginazione che furono proprie, a suo dire, della primitiva poesia germanica, e che poi riaffiorarono nel Seicento per rivivere nel Romanticismo. Da allora, molti han battutto quella strada facendo tutt'uno del 'Gotico', del 'Barocco' e del 'Romanticismo' o riconoscendo addirittura nel Gotico e nel Romanticismo due momenti storici individuabili dell'eterna 'anima barocca'. Il Barocco, in quanto demoniaco, diviene l'elemento generale, lirico, profondo, l'elemento tedesco che con la sua natura primordiale si oppone al misurato e gentile elemento umano della civiltà mediterranea. Giunge, buon ultimo, uno spagnuolo, Eugenio D'Ors, che alternando una sua facile letteratura a pretensiose illusioni di scientifica obbiettività scopre ben ventidue specie di Barocco dall'Epoca delle Caverne allo Stile Liberty.

Perché proprio al termine di 'Barocco' sia toccato l'onore, o lo scomodo, di tanti significati, non so. Forse perché l'allusione di Nietzsche trovò eco inattesa nell'estetica wagneriana della cultura tedesca fine di secolo, forse per le suggestioni di uno sviluppo all'infinito racchiuse in alcuni temi woelffliniani, forse perché una siffatta soluzione atavistica dava via libera alla manipolazione di quei miti nazionalistici cui la maggior parte degli studiosi tedeschi seppe sempre meno rinunziare. Certo è che la stortura storica e critica di quella lunga disputa non dovrebbe ormai sfuggire. Da un punto di vista idealistico essa fu ben dimostrata dal Croce a proposito dello studio del Faguet che pretendeva far cominciare il Romanticismo francese dal 1630; né giova aggiungere altri argomenti a quelli che, a mio vedere, sono ancora validi. Il volumetto del D'Ors, uscito sei anni dopo le confutazioni crociane del barocco-ideale, non aggiunge alcun serio contributo alla tesi e resta nel campo indeterminato della pseudo-letteratura e della pseudo-filosofia. La famosa finestra 'manuelina' del convento di Thomar, che fu l'arma di guerra del D'Ors contro i sostenitori del Barocco storico nel corso della 'decade' di Pontigny, acquistava la cittadinanza barocca solo in grazia ai soliti e ormai vieti schemi: tendenza al pittoresco che sostituisce l'esigenza costruttiva, senso della profondità, dinamismo contrapposto alla stabilità e via dicendo; su quei fondamenti può chiamarsi barocca anche la scoperta della circolazione del sangue e, perché no, l'invenzione della macchina a vapore. Sorte curiosa che la distinzione per via di schemi formali dovesse toccare alle due creature di Federico Nietzsche, Apollo e Dioniso, co-

stretti a discendere dal Walhalla per assidersi disciplinatamente nei seminarî di Storia dell'Arte delle università tedesche.

La terza via, quella che chiamerò semplicemente 'storica', è, delle tre, la più larga e, certo, la più battuta. Non a caso, quindi, accade di incontrarvi quanto di meglio e quanto di peggio sia stato scritto sul 'barocco' per le Arti Figurative. Troviamo alle sue origini un passo del Burckhardt, che chiama 'barocco' quel momento dell'Architettura Italiana in cui comincia ad intuirsi la legge del mutarsi delle forme, il 'limite di maturazione' del classicismo. Fin dal 1888 vi incontriamo il giovane Woelfflin, col suo 'Renaissance und Barock', e, dopo di lui, formalisti e poi ancora formalisti, come del resto dalle premesse burckhardtiane era lecito attendersi. Infatti, la prima 'indagine intorno allo stile' condotta dal Burckhardt, svolta in particolare dal Gurlitt nei tre foltissimi volumi sull'architettura barocca in Europa, sviluppata in vari tempi dal Woelfflin con l'appoggio della teoria della 'pura visibilità' di Hildebrandt e di Fiedler, godette in Germania grande fortuna dagli inizî del secolo sino alla seconda guerra mondiale. Per tale via si tende in sostanza ad unificare, sotto l'insegna del Barocco, tutte le manifestazioni artistiche che ebbero luogo dallo scadere del Rinascimento all'inizio della reazione neoclassica. Ma nel Woelfflin l'esame era rivolto esclusivamente all' architettura e il tema dello studio, la trasformazione dello stile nella seconda metà del Cinquecento, si animava e redimeva, pur nello schema di una visione unilaterale, per il gran numero di osservazioni precise, libere, intelligenti. Purtroppo, invece delle deviazioni libere, furon proprio gli schemi a fare scuola. Ne nacque quindi un barocco che era un momento della storia degli stili, capitolo di una immaginaria storia dell'arte senza artisti. Il capitolo fruiva di limiti cronologici abbastanza precisi e fu così che nacque l'uso, gradualmente affermatosi, di chiamare Barocco tutto quanto cadeva entro quei limiti di tempo. Barocco quindi Caravaggio e barocco anche Annibale Carracci, barocco Bach e barocco Bernini, barocco Domenichino e barocco Marino, barocco Galileo e barocco Poussin. Le storie dell'arte del Seicento si chiamavano storie della pittura, della scultura e dell'architettura 'barocca' e dentro c'erano tutti, proprio tutti, senza più distinzione. Si indulgeva, tutt'al più, alla suddivisione in 'Frühbarock', 'Hochbarock', 'Spätbarock'.

Per unire fra loro espressioni di così vario aspetto si ricorreva, comodamente, all'uso di quegli schemi stilistici che il

Woelfflin intanto escogitava per la sua opera successiva, i 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe': passaggio dal lineare al pittorico, dalla visione in superficie a quella in profondità, dalle forme severe a quelle movimentate e via dicendo. Ed ecco una storia astratta di aggetti, di cornicioni, di ordini architettonici che si sporgono si spezzano si complicano; di pennellate che si arricchiscono, di composizioni che si confondono, di soluzioni spaziali che crescono, in ordine progressivo e con accelerazione costante, secondo i medesimi principî organici, come se ogni nuovo artista che nasceva all'arte in quel periodo si sentisse costretto da una preordinata e presciente necessità a spezzare, complicare, arricchire, confondere sempre più.

Il risultato, a pensarci, non pare gran cosa, eppure la storia 'degli stili' vive ancora un po' dovunque, almeno come pigrizia culturale; sicché non suonerà superfluo, neppur oggi, il richiamo ad una storia dell'arte che sia soltanto storia di artisti. Artisti che non sono isolate torri d'avorio, che non sono 'né un atomo né una meteora' e che anzi 'per esser compresi nella loro ricca ed inquieta umanità, hanno bisogno di giusta collocazione, di rapporti calzanti, di rievocazioni appropriate'. Che vanno, insomma, visti vivere nella storia, non già classificati come fiori secchi fra le cartesughe d'un erborista, secondo i principî della inanimata storia degli stili.

Fu su quei fondamenti astratti che il Barocco non tardò a divenire un'epoca della storia spirituale. Si rasentava un punto vivo della questione ma vi si arrivava da una strada sbagliata. Per spiegarci meglio, si istituiva un rapporto non fra le tendenze prevalenti dell'epoca e i vari artisti, ma fra alcune di quelle e l'astrazione di uno 'stile generale'. I primi passi furono fatti da chi si adoperò a ricercare una causa al Barocco, individuandola nella 'ricerca del nuovo', nella 'stanchezza della forma' (quale forma?) o in vaghe tautologiche considerazioni. Si giunse infine a chiamare in giudizio fatti della storia e della vita contemporanea, come sarebbero il gesuitismo, la Controriforma, la decadenza della società italiana. Ma a tutt'oggi siamo ancora in credito di una dimostrazione. L'esempio della Controriforma, invocata con tante lusinghe, e quasi sempre gli stessi argomenti a funger da ispiratrice ora al 'manierismo' ora al 'barocco', dovrebbe insegnare. Sopraggiunsero altri, che, schiavi di un semplice determinismo, pensarono che andasse ricercata una radice spirituale sociologica comune tanto ai fatti artistici che a quelli

politici, storici, culturali. Entrava in campo la 'storia dell'arte come storia dello spirito'.

Non essendo questo il luogo di parlare della 'Geistesgeschichte', affaccerò soltanto la mia convinzione che quel metodo vada usato con cautela e discernimento, senza erigersi a regola generale, per cui ad ogni artista o ad ogni movimento artistico dovrebbe far riscontro di necessità in altri campi uno spirituale fratello. Tanto più, devo soggiungere, non trattandosi sempre, come costoro immaginavano, di un fratello maggiore, più autorevole e, diciamo così, determinante. Un tal genere di rapporti può assumersi soltanto quando realmente 'esiste', quando cioè si può ritrovare nella coscienza dell'artista e viene quindi a rivestire un preciso significato storico e critico. È un rapporto, insomma, che deve lasciar tracce concrete, precisabili. Ma, per ritrovarle, è necessario avvicinarsi alla storia dello spirito partendo da una storia dell'arte, giova ripeterlo, che sia storia di artisti, storia di esseri viventi, pensanti, operanti, non storia di un ipotetico subcosciente collettivo quale in fondo sembra presupporre la storia degli stili. Cosa ci farebbe distinguere altrimenti, una storia dell'arte da quella, poniamo, dell' 'imagerie populaire'?

Infine dobbiamo chiederci: esiste realmente un 'sentimento fondamentale' o, come anche si è detto, un 'senso vitale dell'epoca' che riempia esclusivamente di sé quel secolo e mezzo di vita cui gli studiosi di questa terza via del Barocco si rivolgono? Io non lo vedo. La distanza incolmabile che divide pensatori da pensatori, artisti da artisti, che vissero entro i limiti di quelle precise frontiere cronologiche, la stellare distanza di mondi che separa un Galileo da un Tesauro, un Campanella da un Marino, un Caravaggio da un Pietro da Cortona (e non cito che italiani) sta piuttosto a dimostrare il contrario. Distinguere, allora, e, ancora, distinguere.

Anche la terza via dunque, proprio perché, come le altre, s'illudeva di rivelare quale fosse l'*essenza* e la 'vera natura' del Barocco non poteva giungere ad alcun risultato. Abbracciava un campo troppo vasto e diverso per autorizzare un significato obbiettivo della parola. Chi la seguiva si serviva per lo più di un materiale già pronto, prefabbricato nelle officine di un'astratta storia degli stili, vi aggiungeva la nozione di un egualmente astratto 'spirito del tempo' e con questi mezzi ingombranti partiva non alla scoperta del Seicento, ove, dopo poco viaggio, avrebbe disperso per via l'inutile bagaglio, ma alla sua conquista, stavo per dire alla

sua colonizzazione: voleva trarre cioé, da quel secolo vario e ricco, solo quegli elementi che potessero servirgli per coonestare l'immagine che già, nel regno dell'astrazione, se ne era creata.

Questa rapidissima scorsa sulla questione del Barocco non pretende affatto di tracciarne una storia, sia pur sommaria. Molte altre cose si son volute vedere nel Barocco, cui qui non ho neppure accennato. Il mio scopo era uno: mostrare come, anche nella sua accademica uniforme, la parola 'Barocco' abbia avuto differenti significati, la cui distinzione, qui appena abbozzata, è controprova dell'inconsistenza del vantato principio.

*ROBERTO LONGHI*

# UNA MADONNA DI HUGO VAN DER GOES

Nella mostra fiamminga e olandese allestita qualche anno fa, un po' confusamente, nelle sale di Palazzo Strozzi a Firenze col materiale delle raccolte pubbliche e private italiane, non rammento che fosse esposta questa 'Madonna' del Museo di Pavia, che è, in Italia, uno degli esemplari più scelti di quell'arte /*tavole* 1, 2/.

Sebbene ancora incertamente definita (nel Catalogo pavese la si avvicina infatti al Bouts), essa è certamente cosa del Van der Goes, che, fra i maggiori fiamminghi, è forse il più rammentato da noi per il grande trittico dipinto su commissione dei Portinari, ed oggi agli Uffizi. Rammentato, però, non vuol dire inteso; restando sempre molto arduo, per gli italiani, leggere per il buon verso quelle opere del Nord; quando si voglia andare oltre la stupefazione per le qualità di finitura, sottigliezza e diligenza; che, da sole, non fanno ancora poesia.

Qui, per esempio, che cosa dire? Misure (cm. 40×27), formato, argomento son cose comuni a quegli anni (siamo tra il 1470 e l'80) anche nell'arte di 'commissione cattolica' del Sud. Ma è difficile che un italiano cólto non corra súbito a cercarvi compassature, spaziature, rispondenze ritmiche, rilevanze plastiche e simili; e che, non trovandole, non si senta, in parte, defraudato. Anche dopo riconosciuto che l'opera sta meglio accanto a un lombardo o a un pie-

montese del '400 che a un toscano o a un umbro; a un Foppa o a un Borgognone, che a un Baldovinetti o a un Perugino, il confronto non può seguitare più oltre. E tuttavia, insistendo a guardarla, si consente che l'opera esista, ma trasmessa con altri mezzi.

Un senso di pietà e di religioso pudore, ignoto in Italia 'bella'; dunque, parrebbe, un appello sentimentale diretto, quasi senza mediazioni formali. In un lembo di spazio ristretto, quasi incomodo (ché la nicchia di fondo a tócchi smagliati sull'oro finto in giallo non ha più scavo di quanto una sgorbia possa ricavare in un'assicella smilza), un lembo ripiegato e stazzonato di povera umanità che si aggrappa evasivamente, rincalzato e oppresso dai panneggi. Crolli affaticati di teste troppo pese; mani tutte falangi che annaspano una loro fragilità macabra più vicina a Klee che a Piero. Ma chi dice che non sia 'forma' anch'essa, a suo modo, questa materia ragnata, questa luce sdrucciolevole sulle fronti convesse, sull'erba grassa dei capelli, sulla pelle screpolata? Ed è ancora dal grande armadio veristico del Van Eyck che provengono questi abiti più dimessi per una intimità così silenziosa; trasudandone un particolare affetto proprio per questa fisica umiliazione, slogata, impoverita. Qui dunque, semmai, bisognerebbe cercare.

Chi si provi a datare il dipinto, potrà ricorrere alla tempera di 'Pie Donne dolenti' a Berlino (frammento, credo, della parte destra di un dittico del 'Compianto di Cristo') che il Friedländer pone poco innanzi l'altare Portinari e cioè intorno al '73; ed è ancora la cronologia più accettabile per i chiari ricordi giovanili del sentimento di Roger; donde poi il van der Goes, e forse con alternative di umore bene spiegabili nel suo temperamento di devoto fanatico e, per alcuni anni, schizofrenico, procede alla maggiore chiarezza e spaziosità e 'formalità' che dall'altare Portinari fan ponte alla grande 'Adorazione' di Monforte.

Ma non potrei andare oltre in un campo che per me, oso confessarlo, resta infido. Voglio invece limitarmi a suggerire di che grande utilità sarebbe un libro italiano che riandasse l'atteggiamento, di gusto da una parte, e, dall'altra, di critica, che gli italiani tennero nei confronti dell'arte nordica. Raccontare il primo entusiasmo dei nostri mercanti, banchieri e cortigiani per quegli strani 'miracoli' e così il formarsi delle cittadelle di gusto fiammingo che furono, a lungo, Genova e Napoli. Ma raccontare anche le spiegazioni auliche, a pretesto letterario-umanistico, da Ciriaco d'An-

cona al Facio, al Summonte, al Michiel, al Guicciardini, che sembrano preludere di lontano alla panacea ottocentesca, quando tutto si cura col 'rinascimento'. Raccontare soprattutto quel che videro nei fiamminghi alcuni grandi artisti italiani fra cui sono anche Piero, il Pollaiolo, Antonello, il Bellini; e poi le ragioni della condanna michelangiolesca. Rappresentare al vivo, più tardi, la situazione eccezionale del Cavalcaselle, quando, circa novant'anni fa, pur giudicando da una specola prevalentemente nostrana (e in parte, purtroppo, accademica) è pure il primo in Europa a rimettere ordine e distinzione nel materiale fiammingo ancora sbandato; segno ch'egli vi intuiva, senza saperne dar conto, una 'forma' recuperabile. Ultimo segno, la ricca mostra recente di Palazzo Strozzi e la rallegrante promessa del Prof. Ragghianti di farne scientificamente il punto in un grande catalogo critico che spazierà sui due secoli maggiori di quell'arte, dal van Eyck al vecchio Brueghel.

*ROBERTO LONGHI*

# UN ESERCIZIO SUL DADDI

Per che strade traverse e con che soccorsi di fortuna ci avvenga talvolta di raggiungere certi stati di fatto nel restituire l'aspetto di opere d'arte fatte a pezzi dal tempo, è cosa che ha del romanzesco, e del più giallo. Ne vorrei dare un esempio che mi pare più significante, vertendo sull'occasione in cui il trecentista fiorentino Bernardo Daddi si provò in certe storie di Sant'Orsola.

Il primo anello della ricerca fu un dipinto /*tavola* 3/ della raccolta Stoclet a Bruxelles con 'l'arrivo a Colonia della Santa': opera già nota perché inclusa nell'elenco del Daddi dal Berenson, poco dopo un tentativo di sbandarla sulla via della Romagna ('*Dedalo*', 1931, p. 311) e poco prima che l'Offner (1934) la respingesse al 'seguito remoto' dell'artista fiorentino. Non è però di codeste sottigliezze che voglio occuparmi qui; preferendo restringermi, per una volta, a prove materiali.

Intanto. Era facile dire che il dipinto non poteva esser nato da solo, a quel modo. Nessuno si sognava, nella prima metà del Trecento, di 'commissionare' l'episodio isolato di una sacra leggenda a meno di investirlo di una speciale dignità definitoria in senso iconografico; com'è, poniamo il

caso, del 'Battista nel deserto' le cui rocce restano stabilmente attaccate ai piedi del Santo quand'è figurato da solo; o dell'acqua pescosa e del Bambino sulla spalla, divenuti simboli fissi del San Cristoforo isolato. Ma non era questo il caso della tavola di Bruxelles, dedicata a uno dei tanti episodi (in media da dieci a quattordici) che compongono la vaghissima leggenda della Santa Brettone. (Si pensi al paliotto Queiroy di Maestro Paolo o alla serie famosa del Carpaccio.)

E allora? Creder súbito che anche il Daddi avesse narrato la leggenda in esteso in una ricca serie di cui quell'episodio sarebbe il solo superstite? Neanche questa supposizione reggeva, una volta avvertite le misure rilevanti del pannello (cm. 66 × 67). La congiunzione dei dieci o più episodi necessari per contare tutta la storia avrebbe incastellato un 'retablo' talmente gigantesco da tornare impensabile nell'arte trecentesca italiana. E l'ipotesi di una narrazione a spalliera per un coretto di monache era altrettanto dura ad ammettersi nelle consuetudini prevalentemente 'murali', ad affresco, del Trecento fiorentino. Un'ultima proposta: che il dipinto nascesse da solo, ma come predella alla figura di un'Orsola figurante laterale di un polittico, era frustrata anch'essa dalle misure troppo ingenti e dal formato quasi affatto quadro.

Così mi arrovellavo sullo strano problema, quando, sulla traccia di una riproduzione minuscola entro un manuale tedesco (*Handbuch der Kunstwissenschaft* - Deutsche Malerei der Renaissance, II, 1917, p. 269, fig. 332), mi riuscì di scoprire nel Landesmuseum di Zurigo un altro pannello */tavola 4/* compagno sicuro del precedente e anch'esso, infatti, del Daddi sebbene creduto, lassù, di 'Scuola della Svizzera meridionale circa il 1410'.

Inutile soggiungere che non solo i caratteri dell'arte (per quanto gravemente diminuiti dagli orridi imbratti) ma anche i segnali esterni: materiale, misure, ecc., tornavano perfettamente. E, cosa singolare, l'argomento faceva séguito immediato al precedente, nell'ordine della leggenda, anzi la concludeva, raffigurando il 'Martirio cumulativo della Santa, delle compagne e di Papa Ciriaco'.

Ma ora che la serie era salita a due numeri, che altro c'era da attendersi? Difficile presagirlo, perché tutte le difficoltà di 'carpenteria' restavano invariate, mentre la strana contiguità narrativa dei due episodi ritrovati metteva, semmai, un'altra pulce nell'orecchio.

Qui fu la buona sorte a sciogliere l'imbroglio. E, per chi sappia quanto rare siano nel Trecento le copie da dipinti dello stesso secolo, tutto potrà sembrare uno scherzo preparato. Tale sembrò quasi anche a me, quando nel 1939, se ben rammento, mi avvenne d'incontrare nel Museo di Arezzo (dov'era in deposito dalle riserve inesauribili degli Uffizi) quest'altro dipinto di formato imprevedibile /*tavola* 5/: specie di trittico-paliotto dove una 'Crocefissione' cuspidata, al centro, si vede congiunta, all'origine, con due tabelloni quadrati che riproducono con sufficiente esattezza proprio i due pannelli di Bruxelles e di Zurigo. A parte, s'intende, la costante diminuzione di qualità e le naturali varianti che, soprattutto negli inserti paesistici del fondo a montagnette coniche ed abeti, rivelano nel copista un modesto artigiano della cerchia di Agnolo Gaddi; e perciò situabile verso la fine del Trecento.

La conclusione si porgeva ora da sola. Proprio la sagoma inaspettata del trittico-paliotto di Arezzo, eccezionale al tempo del copista 'fin-de-siècle', ma non un secolo prima e neppure ai tempi del Daddi e di Pacino (si tratta infatti della formula designata dalla pazienza meritoria del Garrison come 'low Dossals with central proiection'), ci stringe a credere che il copista abbia ricevuto l'incarico di riprodurre pari pari un originale del Daddi della stessa formula; ché anche la 'Crocefissione' al centro, per la presenza dei segni arcaici del sole e della luna ci riporta a un simbolismo assai più frequente nel primo che nel tardo Trecento.

Il singolare dipinto del Daddi era dunque stato congegnato, possiamo fidare, come si rivede nella preziosa copia di Arezzo. E che le due tabelle laterali fossero entrambe dedicate a storie di Sant'Orsola lascia poco dubbio ch'esso figurasse all'altar maggiore di una chiesa o chiesetta dedicata alla Santa e retta da monache gelose di quella leggenda, verginale per eccellenza. Una chiesa di Firenze nel quartiere di Cafaggio; e non è dunque inverosimile che il paliotto del Daddi ne fosse il primo ornamento. Ve n'è quasi conferma indiretta nel fatto che, sulla copia di Arezzo, accanto al crocefisso compare un san Lorenzo; un santo cui quelle monache serbavano particolare riguardo per le loro obbligazioni speciali alla chiesa fiorentina omonima; ciò che risulta (Richa, VII, 42) dai documenti all'atto del compimento dell'edificio dedicato alla santa, nel 1327: una data che ci porta acconciamente a pochi anni dalla probabile esecuzione del dipinto per mano del Daddi.

Perché poi io abbia seguitato a ripetere col Berenson, 'mano del Daddi', che è asserzione tanto più recisa di quella dell'Offner, quando, a proposito del pannello Stoclet, parla soltanto di 'remoter following of', è cosa da non chiarirsi in poche righe e che, del resto, non riguarda i resultati di questo esercizio di mera carpenteria; durante il quale si può bene sospendere ogni dichiarazione di dissidio metodico e rimetterla a migliore occasione [1].

[1] Ma perché taluno si dorrà ch'io non abbia dato neppure un cenno della qualità dei due pannelli superstiti, dirò ch'essa è molto alta; direi anzi insolitamente alta nell'opera del Daddi, non sempre quel supremo lirico che si suole vantare. Soprattutto nella tavola di Zurigo, ad onta degli imbratti di non difficile rimozione (e a questo ci auguriamo provveda sollecitamente la direzione del Museo che qui ringraziamo della fotografia offertaci per il tramite amichevole di Gianfranco Contini), la veduta di città tagliente, laminata (chiara memoria dall'Arezzo di Giotto ad Assisi), le pause scattanti degli spadoni sull'oro di fondo, la folla pressante delle martiri, le gambe aguzze dei cavalli corvettanti si legano in un intrico bello come in un avorio francese o in un Giovanni Pisano. La datazione dei due pannelli è da porre nel decennio '30-'40; una precisazione ulteriore esigerebbe una revisione, non adatta in questa sede, della cronologia dell'Offner e del suo catalogo, fondato, inaccettabilmente, sul 'numerus clausus'.

*FEDERICO ZERI*

# IL MAESTRO DEL 1456

UN'OPERA che indica subito una personalità lieve ma schietta, e finora ignota, del Quattrocento napoletano e che rivela ad un tempo una rara vicenda di osmosi interprovinciale, è il trittico — datato 1456 — che si eleva sull'altar maggiore della Chiesa di Santa Lucia a Gaeta */tavola 6/* con l'Incoronazione della Vergine, alla presenza dello Spirito Santo e di sei angeli che sorreggono un damasco quale degno fondale ad un così insolito avvenimento; cui assistono, in basso il donatore, e nei laterali le Sante Agata Lucia Margherita e Caterina, sotto la protezione dell'Eterno, di San Pietro e di San Paolo collocati in simmetria nelle tre cuspidi curvilinee.

Classificato quale 'napoletano' questo eccentrico fondoro, prevedo che, a prima vista, la maggioranza dei lettori consentirà pienamente nell'accettare una siffatta localizzazione. E infatti — a prescindere dall'ubicazione del trittico — esso presenta degli accenti partenopei estremamente acuti, sia nello schema compositivo che riprende un modulo assai

diffuso nel primo Quattrocento siculo-meridionale; sia nelle spilungatissime Sante coronate da un duplice serto, metallico e floreale, secondo una consuetudine che a Napoli risale fino all'immediata scuola del Cavallini negli affreschi di Santa Maria Donna Regina; e inoltre con certe inflessioni gotico-internazionali di così netto sapore iberico, da far chiedere persino se non si tratti di un qualche spagnolo di passaggio nella Campania verso la metà del secolo.

Un'ulteriore indagine, però, fa nascere qualche dubbio circa la sufficienza del termine 'napoletano' a definire, da solo, la cultura del pittore. Qualche altro indizio suggerisce ch'egli non fosse del tutto ignaro dei contemporanei umbri e marchigiani: e non mi riferisco all'oro del fondo minutamente graffito a quadratini come il piano di un'enorme scacchiera (elemento comune al tardo Trecento nelle Marche ed al gotico napoletano) bensì alla scrittura caratterizzata in superficie e — specie nelle quattro Sante e negli angeli — pervasa di una lieve vena caricaturale, tale da non trovar altro paragone se non in Matteo da Gualdo.

Una propaggine, dunque, nella Campania, del 'caratterismo' umbro-marchigiano? Il quesito merita una risposta, considerando la completa oscurità che avvolge le vicende del Quattrocento napoletano e il coerente piano culturale del pittore; e, d'altro canto, la disagevole ricerca entro la giungla del tardogotico meridionale non rimane priva di risultati.

Non ci vorrà infatti gran fatica a constatare che il medesimo autore dell'*Incoronazione* di Gaeta eseguì, a breve intervallo di tempo, questo trittico di Santa Maria Assunta a Fondi /*tavola 7*/ nel quale tra un San Marciano dalla mitria costellata di innumerevoli perline ed un San Michele Arcangelo in atto di debellare l'infernale dragone, il Bambino, nato da poco entro una grotta archiacuta, è adorato dalla Vergine e da San Giuseppe, mentre nel fondo due pastori si volgono all'annuncio che, dall'alto, recano loro tre angeli.

Il problema che il trittico di Gaeta poneva entro limiti piuttosto vaghi trova qui una più esatta delimitazione. Non sarà certo di peso il rilevare che l'Arcangelo è vestito da centurione secondo un'usanza frequente nelle Marche per tutto il '400: tale iconografia è di vecchia data anche nell'Italia Meridionale (basti rammentare i polittici siciliani o le schiere angeliche di Santa Maria Donna Regina). Ma nel San Marciano e nel fondo della tavola di centro la scrittura rapida e

minuta, quasi corsiva, rammenta da vicino taluni pittori eugubini, sul tipo, ad esempio, di Giacomo Bedi; senza contare che la cromìa, condotta su di una gamma spenta e bruciata di rossi cupi e di intensi azzurri, non si spiegherebbe senza il precedente di Bartolomeo di Tommaso da Foligno.

Circa i rapporti con Napoli, se le cornici sono del più schietto gotico-aragonese, un puntuale riferimento è nel laterale di sinistra che dipende strettamente dal Sant'Agostino firmato da Leonardo da Besozzo in San Giovanni a Carbonara, a fianco del monumento a Re Ladislao. Riferimento, questo, che trova una palmare conferma (e giusto in San Giovanni a Carbonara) nella frammentaria 'Annunciazione col Battista' generalmente riferita al pittore lombardo [1] ma che invece (tenuto conto delle profonde alterazioni sofferte e datandola ad un periodo diverso dalle tavole fin qui considerate) sembra poter rientrare nel gruppo in via di formazione. Quest'opera è però talmente aliena da qualsiasi accento che esuli dal più stretto gotico napoletano, da rendere più intrigata l'origine delle cadenze umbro-marchigiane dei trittici di Fondi e di Gaeta; e nessun elemento nuovo per la risoluzione del problema viene fornito da un'altra opera che tocca anch'essa al nostro anonimo, una 'Pietà' di Santa Maria Assunta a Fondi, che in via iconografica è equidistante dalle due regioni fra cui si svolge l'indagine.[2]

La questione resterebbe così ad un punto morto, se non giungesse a risolverla una lunetta tripartita */tavola 8/* i cui termini di confronto con l' 'Incoronazione' di Gaeta sono così palesi da non metter conto il rilevarli singolarmente.

La dipendenza del San Ludovico di Tolosa dall'affresco di Leonardo da Besozzo e l'architettura dell'edicola che recinge il San Bernardino sono prove irrefutabili dell'origine meridionale del pittore mentre s'inizia cautamente in lui — massime nei pannelli laterali — l'accostamento al linguaggio dei contemporanei umbri. Del resto la provenienza del dipinto (oggi nel Museo di Pesaro, ma in origine a Gubbio, massimo centro del tardogotico umbro) è, già da sola,

[1] Cfr. P. Toesca: La Pittura e la Miniatura in Lombardia, Milano, 1912, pag. 481.

[2] Si veda ad esempio l'affresco della Collegiata di Visso o la magnifica tavola cuspidata del Museo Pepoli di Trapani, dal Körte riferita alla scuola toscana del '300 (*Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, I, 1937, pag. 8) ma da M. Meiss messa in rapporto con la scuola napoletana circa 1360 (*The Art Bulletin*, marzo 1946, pag. 9, fig. 16) e che, a mio parere, può anche essere riferita allo stesso Oderisi.

significativa;[3] a chi non voglia cimentarsi nell'ipotesi diabolica che l'opera sia stata importata dal Sud al Nord, mentre di solito si esercitava, industrialmente, la strada inversa. Un soggiorno dunque del nostro anonimo nella regione umbro-marchigiana sembra ipotesi ragionevole e riceve appoggio dalla constatazione che proprio verso la metà del '400, lo schema compositivo di così schietta origine meridionale com'è quello dell' 'Incoronazione' di Gaeta si diffonde nelle Marche: Giacomo di Nicola da Recanati, nella ben nota tavola della Pinacoteca di Montecassiano, traduce infatti nei termini del suo personale linguaggio la struttura di un esemplare in tutto simile al trittico da cui ha avuto origine questa ricerca. E perchè sarà duro ammettere che, a quei tempi, di pittori meridionali nella regione umbro-marchigiana ve ne fosse più d'uno, dovrà verosimilmente concludersi che l'introduttore nella regione di quello schema assolutamente inedito, sia stato proprio il notevole autore del trittico di Gaeta.

Stabilito così in quali terreni si alimenti ed accresca e si dirami la sua cultura, non sarà difficile immaginarne le vicende esterne.

Di origine certamente meridionale, dopo un tirocinio a Napoli al seguito di Leonardo da Besozzo e di Perrinetto da Benevento, egli dovette ben presto recarsi verso il Nord, entrando in rapporto con uno dei rappresentanti di quella corrente di 'espressionismo caratterista' che nel tardogotico dell'Italia centrale — a Gubbio con Ottaviano Nelli e Giacomo Bedi, a Viterbo col Balletta, a Subiaco, Celano e Sulmona col 'Maestro della Badia Morronese,[4] e con tanti altri fra Umbria, Lazio e Abbruzzi — veniva quasi a costituire il contrappunto, ricco di umori popolareschi, al 'cor-

[3] Quest'opera è stata segnalata dal Serra (L'Arte nelle Marche, II, pag. 343) che la riavvicinò giustamente alla scuola umbra 'se non proprio alla scuola eugubina', ma leggendovi degli inesistenti rapporti con Giovanni di Paolo e con l'Ambrosi, e proponendo una datazione (intorno al 1480) indebitamente ritardata di circa un trentennio.

[4] Non credo che questo maestro possa identificarsi col debole Giovanni da Sulmona, giusta l'ipotesi del Dott. Enzo Carli (*Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, IX, 1942, 1-3, pag. 194 e 211). A lui spettano invece gli spiritosi affreschi che un tempo decoravano il transetto di Santa Scolastica a Subiaco, e che oggi sono parzialmente visibili (Assunzione, Ascensione, Giudizio Universale) nell'intercapedine fra il tetto della chiesa quattrocentesca e la volta dell'edificio del Quarenghi. Allo stesso momento vanno riferiti gli affreschi (purtroppo ritoccatissimi) nella Cappella degli angeli nella stessa chiesa di Santa Scolastica.

tese e fiorito' di Gentile e dei lussuosi, aristocratici 'retours d'Occident' toscani. E frequentando tale cerchia, il nostro anonimo non tardò molto a passare nell'orbita di attrazione della massima personalità attiva fra il quarto ed il sesto decennio del secolo lungo la strada che da Roma (attraverso Terni e Foligno) giunge ad Ancona, e cioè di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, che aveva portato l'accento di quell' 'espressionismo' al grado del più fantastico 'irrealismo'. Dal corpo di quella incandescente materia il nostro pittore estrasse gli elementi per accentuare il segno della sua scrittura verso una grafia lineare estrosa, pervasa di intenzioni poco meno che caricaturali; con una vicenda cioè che, per le fasi ed i risultati ultimi, lo fa tanto rassomigliare a quell'insuperabile regista di grotteschi che fu Matteo da Gualdo.

Tornato poi a Napoli non si lasciò punto deviare dalle inclinazioni nordiche di Colantonio, nè da quelle provenzali di Angelillo Arcuccio, volgendosi piuttosto alla produzione ispano-catalana (allora presente nella Campania con un repertorio ben più vasto di quel che appaia oggi, dopo le enormi distruzioni subìte) che lo fornì di quegli accessori e di quelle inflessioni che rendono così curiose le sue opere. Fra le quali sarà così lecito istituire una consecuzione, ponendo al primo posto l'affresco di San Giovanni a Carbonara, seguendo con la lunetta di Pesaro, per giungere alle opere di Gaeta e di Fondi.

Sul trittico di Fondi è utile soffermarsi un istante tanto è paradigmatico delle maniere e delle intenzioni del pittore: a sinistra San Marciano — dal volto rugoso di apatico sagrista — è coronato da una mitria le cui innumerevoli perle sono disposte in serie come le uova di un bàtrace o le lampade di un'insegna luminosa; nel centro del trittico due angeli giustapposti proclamano ai pastori la nascita del Bambinello idropico, sottolineando la notizia con gesti così vivaci da assumere, per la contrapposizione, il significato di un eccezionale gioco di morra; mentre sulla parte destra il biondissimo paradisiaco centurione è munito di due rigide ali incrociate che paion tolte da un cimiero araldico, di una gemmata lorica dalle spalline che si irraggiano come i cristalli di una drusa quarzifera, e di uno scudo — squamato come le pinne di un pistrice — che lo difende dagli scatti dell'infernale dragone, la cui potenza di mostro spaventoso quanto innocuo è ormai colpita a morte dalla rapida spezzata della spada e della lancia. Tutto, contro l'irreale splendore di un oro densissimo ed impenetrabile, che fa risaltare

il giuoco delle figure lievi e snodate a mo' di esili marionette, della scrittura che talvolta (come nel fondo della 'Natività') è rapida e minuta, da calligrafo cinese, tal'altra caratterizzata fino all'estremo della cifra, ma sempre vivacissima ed in vena di capricciosi imprevisti; accompagnandosi in sordina con un colore compatto e disteso, che si attenua solo per velare di rosa i pomelli delle guancie.

Stesso modo anche in questo 'San Giovanni Evangelista' /*tavola 9*/ mirifico di dorature e di lacche trasparenti, leggero e traslucido come una vetrata, e che costituisce il maggior risultato, finora noto, del nostro anonimo [5] '*Maestro del 1456*', come preferisco chiamarlo dall'opera che mi ha condotto alla sua riesumazione.[6]

[5] Questa tavola (la cui conoscenza debbo alla cortesia del Prof. Roberto Longhi) si trova in una raccolta milanese sotto il nome di Giovanni di Paolo, sostenuto da più parti, ma che il Prof. Longhi ha già da tempo respinto, sottolineando le affinità con Matteo da Gualdo intorno al 1460.

[6] Ed ecco un elenco delle opere del Maestro che sono riuscito finora a rintracciare:

*Fondi*, Chiesa di Santa Maria Assunta: Trittico;

*Fondi*, Chiesa di Santa Maria Assunta: Pietà con donatore, angeli e simboli della Passione;

*Gaeta*, Chiesa di Santa Lucia: Trittico;

*Gaeta*, Chiesa di Santa Lucia: Grande Crocifisso con la Maddalena ai piedi della croce;

*Gaeta*, Chiesa di San Domenico: Sant'Orsola e le Vergini (frammento di affresco guastissimo);

*Milano*, Collezione privata: San Giovanni Evangelista;

*Napoli*, Chiesa di San Giovanni a Carbonara: Affresco, il Battista e l'Arcangelo Gabriele;

*Pesaro*, Museo: Trittico a lunetta;

*Ubicazione ignota*: Cristo che incorona la Vergine, e, nel fondo, quattro angeli che sorreggono un drappo di damasco; m. 1,58 × 0,72. L'attribuzione è del Longhi. Da notare che i nimbi dei personaggi principali ripetono la granitura (a intreccio di caratteri cufici) dell'affresco di Napoli, mentre nei quattro angeli essi sono del tipo consueto alle altre opere del pittore. Nei visi gli influssi di Bartolomeo di Tommaso sono fortissimi. È certo che questa tavola è il centro di un trittico, eseguito, io credo, nelle Marche; probabilmente lo stesso tenuto presente da Giacomo di Nicola per la tavola di Montecassiano.

*P. S.* - La denominazione di 'Maestro del 1456' ha avuto in sorte una durata assai breve. Infatti questa nota era già consegnata alle stampe quando, visitando la Collezione Spiridion di Roma, ho incontrato una nuova opera che non solo si lega — nel modo più evidente — con le altre qui riunite, ma rivela anche il nome del loro autore.

Il dipinto su tavola a forma archiacuta (forse il centro di un trittico smembrato) raffigura Sant'Antonio Abate in trono contro una cortina

*1 - Van der Goes: Madonna col Bambino* *Pavia, Museo*

2 - *Van der Goes: particolare*

*Pavia, Museo*

8 - Daddi: Arrivo di Sant'Orsola a Colonia. Bruxelles, coll. Stoclet

*4 - Daddi: Martirio di Sant'Orsola* *Zurigo, Landesmuseum*

*5 - Copia dal Daddi: Trittico di Sant'Orsola* *Arezzo, Museo*

*6 - Maestro del 1456: Incoronazione* — *Gaeta, Santa Lucia*

*7 - Maestro del 1456: Presepio* *Fondi, S. Maria Assunta*

*8 - Maestro del 1456: Trittico del S. Bernardino* — *Pesaro, Museo*

sorretta da due angeli diademati e con l'Eterno al vertice. In basso è il donatore con la scritta:

HOC OPUS FIERI FECIT FRATER CRISTO
PHORUS CORELLA SUB INCARNA
TIONE MCCCCLXVII PRIMO MENSIS SEP
TEMB PRIMA INDICIONIS IOHES SAGITANUS PIN.

Notizie più precise su 'Iohannes Sagitanus' non mi è stato possibile averne fino ad ora; tale nome manca in tutti i dizionari e fonti a mia conoscenza; a meno che il vocabolo 'Sagitanus' non debba essere interpretato quale aggettivo indicante la provenienza del pittore.

Del resto la questione del luogo di nascita poco importa: interessa invece constatare come la scoperta del nuovo dipinto comporti una evidente conferma alla cronologia proposta per il gruppo. Alla data del 1467 infatti Iohannes Sagitanus è sul logico proseguimento del cammino già segnato dai trittici di Fondi e di Gaeta; e se la sua cultura appare in una fase di evoluzione, orientata verso il gotico catalano e genericamente meridionale, nell'Eterno e negli angeli si coglie il parallelo con i modi di Matteo da Gualdo e del Mezastris, mentre nel Sant'Antonio Abate, accanto agli echi umbro-marchigiani non è forse errato intravvedere uno sfocato ricordo della famosa tavola napoletana di Nicolò di Tommaso.

## *ANTOLOGIA DI CRITICI:*

### Diego Martelli

*Piccola antologia* (con introduzione di A. Boschetto).

Diego Martelli non ha goduto, finora, di una buona stampa, o di quella, insomma, che avrebbe meritato. Un'utile rievocazione dei suoi rapporti epistolari con gli artisti del suo tempo non è mancata da parte del Bacci (*Pegaso*, 1932), pur sotto la qualifica troppo unilaterale di 'amico dei macchiaioli'; qualche accenno cordiale è anche nell' 'Ottocento e Novecento' di A. M. Brizio; di solito, però, egli vien citato piuttosto per condiscendenza che per ammirazione. Avrà perciò recato sorpresa che, nella prefazione all' 'Impressionismo' del Rewald, il Longhi abbia collocato il Martelli ad un posto di ben più alta responsabilità, considerandolo il nostro maggior critico d'arte nel secolo scorso ed unico riconoscitore non ritardato dei maggiori movimenti artistici europei.

Mentre attendo, per incarico della casa Sansoni, alla pubblicazione dei più importanti scritti del Martelli, in buona parte inediti, oppure dimenticati nei giornali dell'epoca, mi par bene darne qui in anticipo una piccola antologia che servirà, per il lettore, di preparazione per intendere il significato del volume imminente. E mi è parso di poter

scegliere, fra quei molti scritti, primo: la conferenza del 1880 sugli impressionisti, oggi rarissima e che tanti citarono senza averla letta; secondo: il necrologio per Edouard Manet, anch'esso ingiustamente sconosciuto agli storici di quel pittore, sebbene apparso nel 'Fieramosca' del 1884; terzo: alcuni brani [1] sull'abominevole concorso per la facciata ottocentesca del Duomo fiorentino con argomenti ancora oggi validissimi a dimostrare con quanta chiarezza il Martelli sapesse leggere anche nei problemi dell'arte antica.

In questa che non è introduzione, ma presentazione soltanto, mi limito a rivelare un punto che chiarisce il percorso dell'atteggiamento del Martelli di fronte al fatto più nuovo dell'arte europea di quei tempi. All'inizio della sua conferenza sugli impressionisti, stesa nel '79 sui ricordi del suo viaggio di un anno prima a Parigi, accenna infatti il Martelli a una precedente lettura, tenuta nel 1877 davanti allo stesso pubblico livornese sul tema 'Dell'arte antica e moderna'. Non è a stampa, ma ne ho ripercorso il manoscritto, trovandovi di interessante al proposito un passo cancellato sommariamente, ma ancora leggibilissimo. Evidentemente il Martelli lo escluse all'ultimo istante dalla lettura, per ragioni plausibili; ma oggi è bene rileggerlo. Eccolo:

'A proposito di quest'ultimo movimento dell'arte mi è grato potervi comunicare una notizia abbastanza fresca giuntami di recente da Parigi che spiega il significato della parola « impressionistes », con la quale si distinguono certi artisti che hanno fatto rumore assai in questi anni. Un artista nostro italiano che vive a Parigi ed appartiene alla gente seria di cui vi ho parlato mi scrive così: « Vorrei parlarti di tutto quello che si passa a Parigi ma per quanto riguarda la politica ne sarai abbastanza informato dai giornali. Ti accennerò soltanto poche notizie, prima sull'esposizione degli ex-intransigenti che quest'anno si è chiamata *des impressionistes*, poi su quella del Salon.

Les impressionistes mio caro sono e non sono, viceversa poi non provano proprio nulla. Non ti negherò che in questo gruppo di insorti manchino gli ingegni, ma siccome il *progetto* prende troppo posto nei loro quadri, così all'arte restano gli avanzi. La base dei loro difetti è l'aver essi formata una chiesuola, piccola monarchia, che fa la guerra alla monarchia più grande dell'Istituto e la loro divisa come quella degli Accademici è quella sempre: chi non mi segue non

[1] (che, per ragioni di spazio, compariranno nel numero 5).

godrà il regno de' cieli. Monet (non Manet), Pissarro, Caillebotte, Renoir sono i principali campioni della nuova religione e mostrano realmente di possedere la facoltà di fare qualche cosa di nuovo; ma nessuna base di sapere li sostiene e quello che poi li rende insopportabili si è l'identità di meriti e di difetti che esiste fra loro. Il quadro di uno può essere preso comodamente per quello di un altro. Degaze ci espose delle cose assai belle e molto individuali non curandosi de' suoi amici. Manet non fu accettato perchè esponente al Salon.

Il Salon poi contiene numero infinito di cose bellissime e di solenni porcherie. Uno dei più bei quadri è quello di Gerveux, grandissimo, rappresentante le bambine alla comunione nella chiesa della Trinité. Pittura e trovata superiormente belle.'

Chi fosse l'artista italiano a Parigi, capace di siffatte interpretazioni, è possibile suggerire. Giurerei di non fallare, dicendo che il dente avvelenato contro gli impressionisti, il silenzio assoluto su Cézanne che era al posto d'onore nella mostra del '77 con ventidue quadri, l'elogio di Gervex e del suo 'manetismo' addomesticato, son tratti abbastanza caratteristici di Peppino de Nittis.

Ma che il Martelli abbia soppresso il passo dalla lettura dimostra assai bene come egli all'ultimo non se la sentisse di riposare sulla 'serietà' dell'informatore e che, per quel suo acutissimo senso di responsabilità critica in proprio, si dicesse ad un tratto: — Vo' un po' vedere co' miei occhi come vanno codeste cose. — E un anno dopo, vide infatti. Quale fosse la sua reazione diretta è chiaro dal testo della seconda conferenza che qui si ripubblica, per renderla più comunemente nota.

In essa ci par da meditare soprattutto la limitazione del concetto di 'disegno' che il Martelli trae come conseguenza definitiva dell'impressionismo soltanto. Oggi quella limitazione appare ovvia. Ma non appariva allora. Circa dieci anni prima, per esempio, Ferdinando Martini, inviato a Parigi per la grande esposizione del 1867, così si esprimeva in proposito: 'In Francia come in Italia la demagogia dell'arte trasmoda, perde la strada ne' laberinti di un'estetica bizzarra, e predica e malauguratamente cerca di dimostrare co' dipinti che il pittore può far di meno del disegno, perché il disegno non è in natura. Al che, se l'argomento meritasse seria discussione, né lungo né difficile sarebbe il rispondere: che se il disegno non è nella natura, *è però nell'arte*: è la conseguenza della forma nella natura, è un'astrazione su ciò che esiste in natura; e come l'astrazione vien fuori dal concreto, così

vien fuori il disegno dalla forma e dal colore. Questo conferma la *macchia*, la quale è falsa ogni volta che non cade su quel punto — su quella determinata superficie —; or che è superficie se non uno spazio limitato da linee? Ed ecco il disegno.'

Come si vede, una confutazione in anticipo, ma inconsistente, alle conclusioni parigine del Martelli. Ora, proprio nella dichiarazione programmatica della macchia articolata sul tessuto connettivo del disegno, com'è fatta dal Martini e ripetuta dal Cecioni e, per converso, nel chiarimento dato dal Martelli, consiste la distinzione fondamentale tra 'macchiaioli' ed 'impressionisti'. Eppure, quante truccature e confusioni, più tardi, su quel punto ben chiaro. Ma da quando e di dove cominciano? Se non erro la radice è già nel 1909, in un passo di Ugo Ojetti. In un suo studio su Telemaco Signorini (*La Lettura*, sett. 1909, p. 709) si legge infatti: 'Osservavano i macchiaioli che noi non vediamo i contorni di tutte le forme, ma solamente i colori di queste forme, e dunque la linea — il cosiddetto disegno — è solo il concetto astratto delle forme delle quali considera solo i limiti e le proiezioni, *prescindendo dalla luce che le avviluppa e dal colore che le riveste*, mentre di fatto l'occhio non percepisce che luce e colori.'

Come si riscontrerà dalle parole sottolineate, l'Ojetti conosceva assai bene il testo, ormai rarissimo, della conferenza del Martelli; al punto anzi da permettersi di plagiarlo e, peggio, di storcerlo: trasportandone arbitrariamente il senso dall'interpretazione degli impressionisti veri, com'era nel Martelli, a quella dei macchiaioli che l'autorizzato Cecioni aveva ben diversamente chiariti; e dei quali il Martelli, dopo il viaggio di Parigi, pensava ormai più modestamente.

Qui è dunque il principio della truccatura che, nella critica italiana, doveva, più tardi, sempre più confonder le carte. Niente di strano, del resto, che proprio alla radice dell'imbroglio, anno 1909, dovesse trovarsi il pennino d'oro di Ugo Ojetti.

*Antonio Boschetto*

*Gli impressionisti*

(Lettura data al Circolo filologico di Livorno da Diego Martelli - 1880).

*Ai suoi amici di Francia*
*ricordo di Diego Martelli*

Signore e Signori,

quando altra volta, in questa sala, ho avuto l'onore di leggere alcuna cosa riguardo all'arte ed agli artisti, vi accennai come nell'uomo l'istinto dell'arte e dell'ornamento pre-

ceda, forse, il sentimento della riflessione scientifica; come, nella maturità dei tempi di un popolo, l'espressione artistica si definisca nettamente e ci apparisca completa; e come, esaurito un periodo di civiltà, le vecchie forme perdano la loro vitalità, ed a queste ne sottentrino delle altre che in sé contengano (vedi i Bisantini) tutte le ambasce del presente, tutte le facoltà dell'avvenire; e conclusi, raccontandovi le peripezie della vita artistica dell'inglese Türner e le lotte e le sofferenze dei nostri così detti *Macchiajoli*, e con l'esortarvi alla benevolenza ed alla attenzione verso chi studia e chi soffre, perché nell'opera di questi disgraziati si racchiude un grande insegnamento, ed il germe di uno splendido avvenire. *Martelli*

Quando io vi parlava in tal guisa nel 1877 non sapeva che l'anno dipoi sarei stato sbalzato dalle vicende della fortuna alla esposizione universale in Parigi; né che, lasciati i miei campi, mi sarei ritrovato in quel gran centro del pensiero umano, a rivivere la vita dell'artista, e ad avvicinare una società di pittori che si trovano in mezzo alle privazioni ed alla lotta, spinti dalla necessità delle nuove forme che s'impongono al pensiero moderno; disprezzati dalla turba, offesi e conculcati dalle autorità, ma che pur seguitano nella loro via, animati dallo spirito degli apostoli, che loro impone di cercare il nuovo vero per sentieri sconosciuti alla massa dei soddisfatti.

Di questo movimento io vengo oggi a descrivervi le fasi, a tesservi il racconto, credendo di non farvi sprecare indarno il tempo; non per quello che riguarda la mia povera persona, e la mia scarsa parola, ma per l'importanza dei fatti che svolgerò sotto i vostri occhi.

L'andazzo della società moderna, sempre oscillante fra i sùbiti guadagni e le perdite repentine spinge la massa al lusso ed ai piaceri, rinnuovando l'adagio dei Romani della decadenza *Edamus et bibamus, post mortem nulla voluptas.* Così la strapotenza dell'oro ha fatto acquistare una vera importanza sociale alle *Nanà* che imperano sul capriccio, e rivaleggiano di lusso e di montatura con le più ricche e blasonate castellane del giorno.

Per questa ragione l'arte ha preso anch'essa un tipo particolare che i Francesi chiamano *chic* e che caratterizza *L'arte alla moda.* Quest'arte, sorta più specialmente che altrove a Parigi, esige piuttosto ingegno di mano d'opera che ingegno di cervello; ed è per questo che si spiega, come essendo nata nella città della galanteria, ne abbiano poi avuto il mono-

*Martelli* polio uomini di razza più svelta, come quelli del mezzogiorno. Lo spagnolo Fortuny raggiunse una fama europea, ed ora i suoi compatriotti ne dividono la pingue eredità con gli italiani. Principalissimi in questa manifattura Madrazo, Vilegas, Ricò, Cortazo, iberici: Boldini, De Nittis e molti altri nostrali.

Accade sempre però, che quando le tradizioni del passato si spengono, come face al mancar dell'alimento, e la fiumana degli avventurieri e delle avventuriere invade baccheggiando il proscenio, che alcuni uomini di ingegno e di cuore, riconoscendo inutile il rimontare la corrente del tempo, sdegnosi di un presente che non ha significato che nelle etichette dei parrucchieri, si riconcentrano su sé medesimi, e tendano colla mente profetica all'avvenire sprofondandosi nella ricerca del vero. Alcuni più conscienti della loro posizione nel mondo, si armano del flagello della satira e della caricatura, e lo rotano intorno senza misericordia, altri ad insaputa di loro stessi, operano con la sicurezza e la tranquillità de' maestri, consci della loro grandezza, ignari però della loro importanza sociale.

Primo di questi due tipi, moriva povero in una campagna dei dintorni di Parigi, all'età di 80 anni, Onorato Daumier, figlio di un vetraio marsigliese. Nel giornale *La Caricature* del 30 agosto 1832 si legge:

'Mentre noi scrivevamo questi versi, è stato arrestato, sotto gli occhi di suo padre e di sua madre, dei quali era l'unico sostegno, il signor Daumier, condannato a sei mesi di prigionia per la caricatura di *Gargantua*. Da questa condanna, da questa prigionia germogliò indubitatamente (dice il suo storico Champfleury) il sarcasmo continuo contro la gente di toga, che Daumier studiava dal banco degli imputati. I magistrati non pensano quali rancori empiono il cuore di certi rei, che sanno appena rispondere alle domande del presidente, ed ascoltano stupefatti le frasi sonore del pubblico ministero, e curvano il capo alla condanna. Queste pecore covano in petto sdegni immensi, si sottomettono alla forza, ma la negano sempre'.

Guerriando agitatissima la battaglia della vita, e campando con quel che gli dava la sua matita, pure quest'artista singolare trovava il tempo di consacrarsi alla pittura, e di riescirvi eccellente. Io ho avuto la fortuna di vedere raccolta una grande quantità delle opere sue, in una privata esposizione, promossa dagli amici suoi; giacché le vecchie vestali dell'Accademia organizzando la grande mostra inter-

nazionale, non avevan pensato di onorarla con i lavori di questo vecchio e potente atleta della scuola francese. Riporto a cagion d'onore i nomi dei benemeriti componenti il comitato che promosse ed effettuò la esposizione della quale ho detto. Victor Hugo presidente d'onore, i signori Corbon, Enrico Martin, Peyrat vice presidenti ed i signori del Comitato: Teodoro de Banville, Béguin, Bonvin Boulard, Augusto Boulard, Brame, Filippo Burty, Clemente Caraguel, Champfleury, Giulio Claretie, Daubigny, Carlo Daubigny, Giulio Dupré, Geoffroy-Dechaume, Adolfo Geoffroy, Emilio De Girardin, Lemaire, Ernesto Maindron, Paolo Mantz, Antonio Méray, Eugenio Mesplès, Paolo Meurice, Nadar, Cammillo Pelletan, Paolo De Saint Victor, Steinhel, Adolfo Steinhel, Augusto Vacquerie, Pietro Veron. *Martelli*

Daumier è fortissimo per il chiaroscuro che forza un po' troppo abusando degli asfalti e de' bitumi alla maniera di Decamps, ed è quasi insuperabile nella analisi delle forme e del carattere dei movimenti. Mi piace di ricordare fra i tanti un quadretto esprimente un Ercole saltimbanco stupidamente appoggiato ad una quinta del dietroscena di un teatro, sull'arena del quale si vedono due suoi compagni che lottano accanitamente; questo quadro è di quelli che maggiormente servono a provare il mio asserto essendo meraviglioso il modo con il quale è espressa la carne in riposo dell'Alcide del primo piano, e lo sforzo muscolare delle macchiette del fondo.

Colosso della seconda specie fu Gustavo Courbet, che da morto tutta la Francia onora, sebbene abbia avuto il torto di fare atterrare la colonna Vendôme, e di appartenere alla Comune. A quello stesso modo che nelle composizioni di Daumier sotto al pennello ed alla matita dell'artista si scuopre il pensatore e il satirico, sotto il pennello di Courbet non si trova che l'occhio felicemente organizzato che vede bene, la mano che riproduce felicemente quello che l'occhio ha bene veduto. Il dottore Paolo Collin che fu chiamato ad assistere il maestro nell'ultima sua malattia, ottimo medico e uomo di squisito buongusto, ci dà questo prezioso ragguaglio sulla vita di lui in una lettera pubblicata dal signor Cammillo Lemonnier nel suo *Gustave Courbet, sa vie, son oeuvre*:

'Egli (dice il Collin) canzonava i pittori che spendono un occhio in colori fini, dicendo: *È nel dito che sta la finezza.* Era bellissimo nella foga del suo lavoro, la sua mano aveva delle eleganze straordinarie. Mi raccontò che un giorno

*Martelli* una signora era andata a trovarlo e gli aveva domandato come faceva a dipingere tanto bene. *È una cosa semplice* (rispose) *cerco il mio tono.* La signora chiese ed ottenne di lavorare nel suo studio; ma siccome non concludeva gran cosa, e non se ne volea capacitare, Courbet le disse: *Signora mia, non avete occhio. Tutto sta nell'occhio. Quando ho trovato il tono il quadro è fatto.*'

In queste poche parole si comprende tutta la biografia del celebre pittore; una scienza senza coscienza; il dono di vedere un effetto sul vero e di sapere trovare nella tavolozza le tinte per vederlo. Un uomo conformato con tanta potenza di assimilazione spontanea doveva necessariamente essere un coefficiente importantissimo nella rivoluzione delle idee. Con la indifferenza e la serenità del pachiderma doveva spiaccicare alla lettera tutti i lillipuziani pittorini da vetrina, e tutte le vecchie mummie della Accademia, e mostrare col fatto che l'arte è qualcosa che vive da sé e per sé. Altrettanto digiuno di pensiero, quanto era nutrito di forza naturale, batteva la sua via inattaccabile, sicuro di se stesso e nemico di ogni artificio; perfettamente in equilibrio, era e si sentiva d'essere un grande artista. Quando voleva ragionare tutti riconoscevano in lui un ignorante, quando faceva, un pittore di prima forza.

Io mi rammento che nel 1863 essendo andato a Parigi vidi al *Salon* due quadri di Courbet; uno dei quali grandissimo con effetto di neve, rappresentava *La caccia del cervo*, l'altro non piccolo *Il riposo del mezzogiorno in una pianura della Normandia* e devo confessare che fui molto sconcertato dalla assoluta mancanza di stranezza che in quelle tele si dimostrava. Erano due dipinti eseguiti con molta sincerità e larghezza, ma che non confermavano la fama di eccentrico usufruita dal loro autore.

In quella stessa esposizione vidi per la prima volta i lavori di Edoardo Manet, che mi parvero brutti, e nei quali l'originalità mi sembrava assolutamente ostentata. Nello stesso anno feci conoscenza con Federigo Leighton e conversando con lui conclusi, che il verismo, trionfante in Olanda ai tempi di Rembrandt, era di là passato in Inghilterra con Türner e Constable, da dove era poi emigrato in Francia, illustrandola con la grande scuola dei paesisti Rousseau e Dupré, e con molti altri dei quali a' nostri tempi Courbet e Corot erano gli ultimi e valorosi campioni. Nello studio di Leighton ammirai quattro stupendi Corot, da lui comprati alla vendita delle suppellettili del famoso Decamps. Poche

cose ma significantissime ebbi anche occasione di vedere di *Martelli*
Francesco Millet, pittore singolarissimo, del quale val la pena che io vi trattenga. Millet ha trattato sempre scene campestri ed ha amato singolarmente la povera gente della campagna. Come Daumier esercitando il ministero della satira, aveva studiati gli avvocati, gli affaristi di bassa lega, le donne pretenziose, e del loro tipo aveva messo in rilievo i tratti più specialmente corrispondenti ai loro vizi ed alle loro ridicolaggini, così il Millet studiò attentamente la sagoma dei contadini, curvata dalle lunghe sofferenze, dalla diuturna miseria. Millet, secondo l'espressione di Pissarro, uno dei più intelligenti impressionisti moderni, era piuttosto che un pittore un poeta, che scriveva le sue elegie col pennello; ma siccome il sentimento della natura era in lui potentissimo, così è riuscito ad essere il più sentimentale realista, che mai si possa immaginare. Ha dipinto anche dei paesi, scegliendo sempre degli effetti pei quali si sente un grande commovimento nella natura, ed un suo quadro rappresentante un terreno di collina, di recente lavorato, un erpice lasciato là, un tronco d'albero senza foglie, che stacca sul cielo di piombo, ed un branco di uccelli di passo che traversa numerosissimo questo cielo caliginoso, è una stupenda pagina che vi mette davanti il crudele destino di chiunque abbia vita, e la lotta per l'esistenza che agita tutti gli organismi. È bene che si sappia che il Millet morì disperando dell'arte e della fortuna, crucciato dal pensiero di lasciare la moglie ed i figli nella miseria; appena morto si avvidero i francesi che era morto un grand'uomo, ed il ricavato della vendita delle opere sue oltrepassò le cinquecentomila lire italiane.

Vi ho detto poc'anzi che il Manet non mi era piaciuto, ed ora devo aggiungere che il Manet mi piace moltissimo, e per di più che mi piacciono quelle stesse opere, che mi avevano fatto dapprima una cattiva impressione. Nel 1878 tosto che fui arrivato in Francia, ebbi la fortuna, per mezzo degli amici miei Desbutin e Zandomeneghi di conoscere personalmente questo artista ormai celebre, che insieme a molti altri dello stesso genere, frequenta il caffè della Nouvelle Athènes sulla Piazza Pigalle; caffè, che fatta ragione ai tempi mutati ed alla differente città rammentavami la baraonda tanto gioconda dell'antico caffè Michelangiolo di Firenze, che pur tanta parte ha avuto nei rivolgimenti dell'arte nostra paesana.

Edoardo Manet è un bell'uomo, di quarantasette anni, alto della persona, biondo di barba e di capelli, in mezzo

*Martelli* ai quali si cominciano ad intromettere le bianco-argentine fila dell'età. L'occhio di lui mobilissimo ed acuto, la bocca atteggiata alla ironia di buon figliuolo, propria dei parigini, i modi squisitamente cortesi della persona bene educata. I genitori di Manet, spaventati della passione per l'arte, che il loro figliuolo mostrava di avere, lo imbarcarono come allievo su di una nave che andava in America; credendo che con sé non avrebbe imbarcata la sua fatale passione. Al ritorno si dovettero accorgere che egli si sentiva più che mai trascinato alla pittura, per cui, lasciatolo fare, viaggiò l'Olanda e l'Italia assetato della conoscenza dei grandi maestri dell'epoche passate. Fatti questi viaggi entrò nello studio del celebre Couture, dove stette per sei anni perdendo il tempo fra le ribellioni interne dell'animo suo, e la doccia fredda dei precetti del suo maestro; finché nel 1860 dipingendo un bevitore di assenzio, cominciò ad entrare nella sua vera strada: finché nel 1864 e 65 eccitò un fracasso universale esponendo al *Salon* un Cristo fra gli Angioli, e l'Olimpia, la nudità più volgare che corra i marciapiedi della fangosa Lutezia. Divenuto per tal modo il soggetto di mille sarcasmi, come di animatissime discussioni, e di caldi entusiasmi, trovò in una delle celebrità contemporanee un amico ed un difensore; e siccome non saprei meglio dire di lui, di quanto ha detto Emilio Zola, tolgo da un suo libro le seguenti parole che lo descrivono esattamente:

'... Dunque ho messo da banda il passato, non ho né regolo né prototipo, e mi pianto davanti ai quadri di Edoardo Manet, considerandoli come fatti nuovi, che ho voglia di spiegarvi e di commentare.

Di punto in bianco, ciò che colpisce è una delicatissima giustezza nei rapporti dei toni. Mi spiego. Alcune frutta che staccano sopra un fondo grigio, stanno sopra una tavola. Fra un frutto e l'altro, a seconda della distanza, intercede una gamma intera di valori, di colorito. Se principiate con una nota più chiara della *reale*, voi dovete seguitare in una gamma sempre più chiara; ed avverrà il contrario se la fondamentale sarà più scura. È questa io credo la legge dei valori. Nella scuola moderna io non conosco che Corot, Courbet, ed Edoardo Manet che abbiano costantemente obbedito a questa legge, dipingendo figure. Le opere vi guadagnano una nettezza singolare, una grande verità ed un incantesimo straordinario.

Edoardo Manet in generale si parte da una nota più chiara della nota esistente in natura. Le sue pitture sono bionde e

luminose, d'una pallidezza solida e consistente. La luce cade bianca e larga rischiarando gli oggetti dolcemente, senza alcun sforzo per raggiungere l'effetto; le figure ed i paesi sono per così dire immersi in una atmosfera lieve ed allegra, che riempie tutta la tela. *Martelli*

Ciò che mi colpisce dopo è una conseguenza necessaria della legge dei valori. L'artista posto davanti ad un soggetto pur che sia, si lascia guidare da' suoi occhi che veggono questo soggetto come una combinazione di larghe tinte sottoposte ad una legge che le impone le une alle altre. Una testa di contro ad un muro, non è più che una macchia più o meno bianca su di un fondo più o meno grigio, ed il vestito della figura diventa, per esempio, una macchia più e meno *bleu* messa accosto alla macchia più o meno bianca. Da ciò una grande semplicità, quasi nessun dettaglio, un insieme di macchie giuste e delicate, le quali a qualche passo di distanza, danno al quadro un rilievo che colpisce.

Insisto su questo carattere delle opere di Manet, perchè è quello che le fa essere quello che sono. Tutta l'originalità dell'artista consiste nel modo com'è costruito il suo occhio, esso vede biondo e vede per « masse »'.

Non continuo a tradurvi la monografia dello Zola, perchè l'obbligo mio è quello di leggervi un mio lavoro; vi consiglio però di cercare questo scritto dell'illustre romanziere stampato dal Dentu in Parigi; costì troverete completo lo studio di un grande artista e dimostrate le ragioni dell'arte moderna.

Nell'epoca stessa nella quale Manet percorreva l'Italia, un altro, Edgardo Degas, si affaticava nei musei del nostro paese; esso, cominciati appena i primi studi vagheggiava, nella stupenda collezione del Louvre, le eleganti e magre venustà dei quattrocentisti; e quando per ragioni di famiglia, ed attratto dal desiderio venne in Toscana, si trovò proprio nel suo centro, fra i suoi antenati artistici Masaccio, Botticelli, Gozzoli e Ghirlandaio. Il suo culto diventò furore, ed una massa di disegni attesta lo studio coscienzioso fatto da lui, per appropriarsi tutte le bellezze e gli insegnamenti dell'arte da loro posseduta. Credendo di aver trovato la buona via, imbastì, non so se in Italia o in Francia, un quadro de' più classici che si possano immaginare: 'Le giovani Spartane che eccitano i giovani alla corsa, che decideva, com'era legge di quel popolo, della loro sottomissione'. Quel quadro sinceramente cominciato, e protratto fino ad un certo punto, rimase abbandonato e non finito, per la stessa ragione di sincerità che lo aveva fatto principiare. Degas,

*Martelli* uomo di finissima educazione, moderno in tutte le manifestazioni della sua vita, non poteva fossilizzarsi in un passato d'ordine composito, il quale ricostruito dai frammenti non è mai quello che era, e non può essere quello che è; giuoco di rompicapo alla Chinese, dove si può risultare eccellenti come Gérôme, ma non artisti che sentano il palpito della vita attuale.

Il Degas, studioso più per la propria sodisfazione che per la smania di offrire delle tele alla ammirazione del pubblico, fu ferito dallo sforzo e dalla specialità del movimento che fanno le stiratrici quando lavorano, e dal giuoco simpatico della luce nelle loro botteghe; prodotto dalla grande quantità di bianchi, che da per tutto vi si trovano attaccati. Quelle bianche camicette scollate, un boccone di collo, riflessato da tutti i bianchi circostanti, il disegno ed il colorito dei bracci, mossi dall'azione singolare di chi tiene il ferro; dopo una prima osservazione, diventarono il punto di partenza di una serie di studi profondissimi e belli, e costituirono in gran parte l'opera sua.

Come il giorno le stiratore erano il suo subietto, lo furono la sera le ballerine del *Foyer de l'Opéra* e noi troviamo pure nelle cartelle di questo maestro una serie di studi mirabilissimi, che hanno servito e servono alle sue graziose composizioni.

Non dobbiamo dimenticare che il grande Leonardo da Vinci, girando per le campagne, studiava di continuo le umane deformità, e disegnava saporitissime caricature; la parentela fra lo studio del bello e quello del brutto, è intima; e Degas, per l'indole sua, doveva maritare e contemperare questi due sentimenti in una originalità tutta sua propria, per la quale il sentimento del vero dei primitivi si investisse della luce e dello scintillamento fosforescente dei nostri tempi.

Fino ad ora vi ho parlato di artisti che rappresentano in un modo eminente la modernità, ma non vi ho parlato de' veri e propri *Impressionisti*, che più del presente raffigurano nelle loro opere l'alba dell'avvenire; e mi è giocoforza di slanciarvi in un campo un po' astratto, e metafisico; nel quale avrete, lo spero, la pazienza di seguirmi con la vostra benevola attenzione.

L'*impressionismo* non è solamente una rivoluzione nel campo del pensiero, ma è anche una rivoluzione fisiologica nell'occhio umano. Esso è una teorica nuova che dipende da un modo diverso di percepire la sensazione della luce, e di

esprimere le impressioni. Né gli *Impressionisti* fabbricarono *Martelli*
prima le loro teorie, e dopo vi adattarono i quadri, ma al contrario, come sempre accade nelle scoperte, furono i quadri nati dal fenomeno incosciente dell'occhio di uomini d'arte, che, studiati, dopo produssero il ragionamento dei filosofi.

Io faccio meraviglia a me stesso trovandomi portato dall'argomento in così alte regioni, e vedendo che per la via degli studi di pittura, si riesce alle più astruse sottigliezze che dir si possano; e questo mi fa riflettere come tutto si tenga la mano nella vita dell'universo intiero e che ai più poveri e disadatti apostoli, può talvolta accadere di dover primi bandire delle astratte verità. Compatitemi dunque, aiutate con la vostra intelligenza, e col vostro sapere la deficienza della mia parola; e guidati dall'amore del vero che ci accomuna e ci affratella in una stessa ricerca, entriamo risolutamente nel laberinto.

Fino ad ora si è creduto generalmente che il disegno fosse la parte più sicura, certa, positiva dell'arte. Al colore si è concessa la magia dell'impreveduto, la fortuna della fantasia, Oggi non è più così che possiamo ragionare; perocchè l'analisi dimostra che la impressione reale, che danno all'occhio le cose, è una impressione di colore; e che noi non vediamo i contorni di tutte le forme, ma solamente i colori di queste forme.

Accettato quest'ordine di idee, non è per questo che il disegno sparisca, perocché le rivoluzioni della scienza essendo fatte non per secondi fini, ma con l'intento nobilissimo del bene, non distruggono il buono. Così il disegno, rimanendo quello che è, si concepisce dagli *Impressionisti* in altro modo, ed acquista una importanza ed una funzione differente.

Il disegno non appartiene più alla sola sensazione della vista, ma passa invece in parte alla sensazione del tatto; e resulta come l'espressione grafica e matematica delle misure. Il senso della solidità di un oggetto, non è l'occhio che ve lo dà; il senso di una distanza mancherebbe se non si fosse misurata coi passi, e se voi immaginate un corpo umano, al quale siano mantenute tutte le sue facoltà, fuori che quella del tatto, voi capirete subito che questo individuo vivrà in un mondo d'armonie e di colori, ma perderà completamente il mondo delle misure e delle linee. Il disegno dunque, come disegno, è la espressione matematica delle quantità, ed è positivo soltanto inquanto che le limita e le determina, nel significato algebrico della parola. A quella guisa istessa che l'algebra è l'astrattezza del numero, imperocché si ser-

*Martelli* ve di lettere che rappresentano una quantità qualunque, delle quali studia il movimento e le reciproche relazioni; così il disegno è l'astrattezza delle forme, di cui considera i limiti e le proiezioni, prescindendo dalla luce che le inviluppa e dal colore che le riveste. Devo avvertire che il disegno a chiaro-scuro è l'anello medio fra questo e la pittura, perché chi lo pratica, non solo deve segnare la massa dell'ombra col nero, e quella della luce col chiaro, ma possedendo e maneggiando tutte le mezze tinte, che passano dal bianco al nero, adopra una vera tavolozza, dispone di una gamma infinita di combinazioni e per conseguenza dipinge. Resulta dunque che potendosi dall'uomo, mediante il pensiero, astrarre una cosa dall'altra, ma non potendosi in realtà astrarre una sensazione ed atrofizzarla, per la ragione che tutte le sensazioni si tengono la mano, e sono essenzialmente complesse: che noi, maritando nel cervello i limiti degli oggetti con le parvenze colorite dei medesimi, ci immaginiamo di vedere i contorni che esistono nelle cose, ma che in verità non vediamo.

Dal momento che l'occhio si chiude, spariscono le forme ed i colori: senza luce la vita diventa un sepolcro chiuso; il bello svanisce come un sogno di cosa che fu. Cosa domandiamo noi dunque all'arte divina della pittura? Che rapita al carro del sole una scintilla, la renda immobile sulla tela, che diventa viva per l'incantesimo suo. Qualunque sia il soggetto, il quadro più bello, più piacevole all'occhio, sarà sempre quello nel quale si manifesterà potentissima l'impressione della luce. Tutta la grande pittura antica non è che luce, sempre e non invano cercata.

La luce però percuotendo un oggetto si frange e si refrange, ed è per causa di questa refrazione di raggi che come voi sapete si decompone e diventa colore; è impossibile dunque che al limite di una combinazione, che vi dà il giallo posto accanto al rosso, questi due colori si accostino col tagliente di un segno. Le operazioni del prisma seguono sempre le leggi della iridazione, ed è precisamente questa iride, questo scintillio, che gli *Impressionisti* hanno percepito primi fra tutti, coi loro occhi felici; godendo tutte le sensazioni piacevoli di una scoperta, soffrendo tutte le torture e le fatiche della applicazione.

Che gli Impressionisti abbiano fatto una scoperta, ne conviene e lo dice anco il Duranty, celebre scrittore ed uno dei più fini ed eruditi critici della *Gazette des Beaux Arts*. Ecco come si esprime:

'Nel colore hanno fatto una vera scoperta, la cui origine non si può trovare altrove, né fra gli Olandesi, né nei tuoni chiari degli affreschi, né nelle tonalità del diciottesimo secolo. Essi non si sono preoccupati soltanto di quel giuoco fine ed elastico di colorazione che resulta dalla osservazione dei valori i più delicati, nei toni che si contrastano e si compenetrano. La scoperta loro consiste in questo, nell'aver riconosciuto che la gran luce *scolorisce* i tuoni; che il sole riflettuto dagli oggetti tende, a furia di luce, a ricondurli a quella unità luminosa che fonde i suoi sette raggi prismatici in un solo splendore, che è la luce. D'intuizione in intuizione, sono giunti, a poco alla volta, a decomporre la luce solare ne' suoi raggi, ne' suoi elementi; ed a ricomporre la sua unità per l'armonia generale delle iridazioni che spandono, sulle loro tele. Dal punto di vista della delicatezza dell'occhio, della sottile penetrazione del colorito, è un resultato straordinarissimo. Il fisico il più sapiente, non potrebbe rimproverar nulla alla loro analisi della luce'. *Martelli*

Finito il cenno sulla significazione data al disegno degli *Impressionisti*, e sulla loro maniera di sentire il colore, mi resta solo ad accennarvi, perché l'ora fuggevole m'incalza, i principali nomi della loro schiera, che non pretendo di classare con rigoroso metodo, ma come la cortesia, la memoria, e la conoscenza mi dettano.

Al bel sesso gli onori. La signora Morisot cognata del Manet, che aggiunge alla grazia di una francese, il sentimento di una robusta natura e di una volontà mascolina. La signora Cassat, finissima americana, di recente acquistata alla nuova dottrina, dopo aver maravigliato le scuole de' maestri officiali per la sua bravura. Tutti eran contenti di lei, fuorché ella stessa, finché dopo aver molto tempo cercato, trovò il suo posto in questa schiera di indipendenti, che nulla riveriscono all'infuori del vero, e cercano in loro medesimi il metodo del loro modo di fare. Renoir, delicatissimo artista, che per ragioni di convenienza disertò l'ultima esposizione dell'*Avenue de l'Opéra*, che fu aperta dal 10 aprile all'11 maggio del 1879; autore del ritratto della signora Charpentier, moglie del conosciutissimo libraio. Claudio Monet, uno dei più grandi paesisti di Francia, come sinceramente lo proclama il Degas. Caillebotte, giovane signore parigino, che sopra i battelli dei canottieri della Senna studia i riflessi verdi del fiume regale, e nelle stanze de' suoi amici crea de' ritratti che per il carattere non disconoscerebbe Durero, per la luce nessuno. Cammillo Pissarro, cercatore as-

*Martelli* siduo, capace di mettersi a fare uno studio di neve con otto o dieci gradi sotto zero, per quanto nato alla Martinicca. Apostolo semplice e convinto, scaldato solo dal fuoco della sua fede, al quale manca talvolta quello della stufa. Guillemet [Guillaumin], che ha accettato un meschino impiego notturno per riconquistare la sua indipendenza di giorno. Zandomeneghi nostro, che lasciando per sempre i facili guadagni degli altri italiani alla Veloutine Fay, che intascano i tesori delle *cocottes*, si è messo nella nuova via ed ha esposto nel 1879 una figura di donna spensierata e galante benissimo riuscita per carattere. Forain, il *Gavroche* simpatico e spiritoso, che miete nel campo delle Folies Bergère i suoi tipi ed i suoi effetti. Il signor Rouart felice allorché, lasciando i suoi lucrosi affari, scappa in campagna a dipingere dal vero. Il selvaggio Sesanne [Cézanne] che non vuol più nemmeno farsi vedere, per ira de' volgari elogiatori e degl'intelligenti che non capiscono. Il povero Piette, morto l'anno decorso; l'anima più candida, il pennello più limpido da me veduto. Molti altri che non conoscendo non posso rammentare.

Dire della lotta che questi artisti sostengono, delle persecuzioni degli affaristi, e delle vestali accademiche, come delle loro interne dissenzioni, troppo sarebbe. Basti il già detto a darvi una idea del loro concetto, e a mostrarvi come per la loro follia, per la loro abnegazione si schiudano nuovi orizzonti nella ricerca del vero.

*Eduardo Manet* (da il '*Fieramosca*' 6 marzo 1884).

Né senza scandalo ei visse, né senza scandalo morì; chè l'esposizione delle opere sue, nella sala dell'Accademia di Belle Arti a Parigi, ha provocato grida e proteste e fin le ire di quel caro uomo di Leone Gerome; che è esempio imitabile di semplicità e bontà di maniere, quanto è coloritore infelice delle sue belle trovate. Ma che volete, in Francia, nel bel paese dell'etichetta, il violare le soglie dell'Olimpo dell'arte con le tele di Eduardo Manet era un andare proprio a stuzzicare il cane che dorme, ed egli doveva prendere la parola per un fatto personale. E badiamo bene, che il signor Antonio Proust, che ha voluto, con questi postumi onori, mostrare quanto tenace fosse in lui l'affezione e l'amicizia per il defunto maestro, ha, prima di azzardare l'ardito passo, fatta una edizione di Manet ad *usum Delphini* raccogliendo molte ma non tutte le tele di lui.

Quando andai a Parigi, nel 1878, conoscevo già le opere di Manet; nel 1870 avevo digià avuto sotto gli occhi la sua pittura. In quell'epoca Courbet era sempre considerato come un eccentrico, Millet, se non sbaglio, non era ancora morto quasi di fame, e Manet si considerava piuttosto come un pazzo furioso, che come un animale ragionevole. Otto anni dopo la scuola degli impressionisti si era affermata nel campo dell'arte, Courbet era riconosciuto come uno dei grandi ormai solidamente seduti nel tempio della gloria, di Millet defunto si compravano a carissimo prezzo i più piccoli schizzi e Manet vivente si discuteva accanitamente ma non era più reputato un orso da museruola. Ed io lo vidi la prima volta in casa di Peppino De Nittis a quei desinari settimanali, dove veniva quasi sempre insieme alla sua signora, ad Edgardo Degas, e al critico romanziere Duranty, ma dove lo conobbi veramente fu al Caffè della Nouvelle Athènes sulla Piazza Pigalle; caffè che un giorno vivrà nella storia dell'arte parigina come vivrà nella cronaca dell'arte fiorentina il Caffè Michelangiolo. *Martelli*

*

Il Caffè della Nouvelle Athènes, situato sul limite che separa con la linea dei Boulevards esterni, il quartiere Breda da Montmartre, è un meschino caffè frequentato in allora da tutti i cattivi soggetti dell'arte senza contare le cattivissime soggettesse dell'Elisée Montmartre che vi convengono e si mescolano alle serie e intelligenti fisionomie di quei pittori. Spesso e volentieri una grave discussione sulle opere e sul merito di un celebre accademico era interrotta dallo schiamazzo iroso di due femmine che si slanciavano l'una contro l'altra, sedate dai nostri artisti nella violenza dei loro sdegni; mentre il piccolo figlio del barone Debutin, pittore ed artista anch'esso, esclamava con quell'aria seria di scherno melanconico comune ai piccoli parigini: 'C'est embêtant cette pourriture!'. Spesso alle considerazioni sull'arte di Zola si intromettevano le osservazioni pratiche di quelle ragazze. Anzi a proposito dell'*Assommoir* e della triplice famiglia di Gervaise, rammento la Jane de la Motte, modellina sui diciott'anni, molto simpatica, che diceva in risposta agli avversari: 'Mais le ménage à trois, cela se voit très souvent dans la bonne société'. Figuriamoci nella sua che non è la buona, che razza di panorami vi è da contemplare! Manet ha fatto più volte degli angoli di questo ridotto, come ha fatto un motivo di un caffè *chantant* del-

*Martelli* l'altra parte del Boulevard, di fronte al quale il caffè della Nouvelle Athènes diventava il grande Opéra accanto a un castello da burattini.

*

Manet era alto, biondo e di gentilissimo aspetto, il suo insieme era quello che oggi si designa con la parola di gentiluomo, portava tutta la barba, che nascondeva dei denti non belli ed un sorriso benevolmente ironico che ho riscontrato spessissimo nei parigini puro sangue e nei chinesi. Sorriso dei popoli previlegiati, che vivono nella ignoranza degli altri, sicuri della propria superiorità; aveva prontissima la percezione delle idee, facile il *bon mot* et le *mot pour rire*, caldo l'entusiasmo per il suo paese, una grande ammirazione per Gambetta e per Garibaldi. Ormai sapeva di avere una scuola, di esercitare un influenza e *celebrava* un po', come qualche maligno della comitiva cercava di far rilevare.

Errano però grandemente coloro, che trattando dell'opera sua lo classano fra gli impressionisti, e ne fanno come un caposcuola di codesta nuova fase dell'arte. L'equivoco forse ha una doppia origine; la prima che Manet ha avuto comune con gli impressionisti la sorte di essere escluso dal Salon, e la seconda di esser stato all'estero confuso con Monet sempre vivo e verde che è fra i veri impressionisti uno dei più forti pittori. La frequenza poi nello stesso cenacolo, di impressionisti e non impressionisti, tutti indipendenti però, ed antiaccademici può anch'esso aver fatto prendere codesto falso indirizzo al giudizio del pubblico male informato da critici o ignoranti o poco benevoli e non imparziali.

È necessario, a proposito di Edoardo Manet, segnare bene questa divisione vera e profonda fra la sua pittura e quella degli impressionisti, per la ragione che mescolando questi due tipi si possono generare delle confusioni grandissime a danno dell'arte. La pittura di Manet non attinge punto le sue qualità intrinseche dalla novità e dall'avvenire, mentre l'impressionismo è quasi tutto nel nuovo, perché deriva da una nuova percezione del colore, quasi da un fatto nuovo della retina e dei centri sensori che a questa retina modificata son legati. Manet è invece un gran pittore della macchia larga, schiettamente affermata nei chiari e negli scuri, come l'hanno veduta i Veneziani, Velazquez e, secondo quanto mi si dice, il Goya che non ho veduto. Molteplici toni paonazzetti del Manet tiepoleggiano, e sotto alla trascuratezza

apparente di una tavolozza da imbianchini, si disegnano rigidi e robusti i contorni di un forte disegnatore. *Martelli*

*

Una tela grandissima di Manet intitolata: *Un dîner sur l'herbe* rappresenta due giovanotti vestiti secondo l'usanza nostra, seduti al fresco lungo le rive della Senna, discorrendo del più e del meno con una loro amica che è nuda. Questa scena, comunissima nei contorni di Parigi durante l'estate, negli isolotti più remoti del fiume regale, fece strillare i timorati parigini che l'hanno tutto l'anno sotto il naso di vera carne, e dimenticarono che quella tela moderna era concepita proprio come la nudità delle Veneri tizianesche, con un bel moretto in costume da paggio che la serve e saluta, ovvero con le fantesche che frugano nei cassoni come nella nostra squisita Venere della Tribuna. Il Manet aveva voluto far della bella carne bianca sull'erba di un prato, e l'aveva fatta come si presenta oggi, mettendo invece di due Sileni immaginari, ai fianchi di quella Amadriade, due buoni amici del Quartiere Latino. Varierà la salsa, mi diceva ridendo; che non sarà mitologica, ma il fondo riman sempre lo stesso. Così l'Olimpia, nudità bianca in contrasto con un gatto nero e con una negra vestita di bianco, non è che uno studio di bianchi squisitissimi, come ne han fatti tanti gli antichi e con la stessa disinvoltura. Se poi un artista fa male a portar l'opera sua sui segreti del colore di una bella donna in opposizione con un mazzo di fiori, lo dica chi vuole; ma non certo lo dirò io, perché mi manca la prima pietra. Pensandola invece come Zola circa i meriti di questo dipinto, penso di far cosa grata ai lettori del *Fieramosca* di tradurre un brano della biografia di Manet, scritta da lui nel 1867.

*

'Nel 1865 Edoardo Manet è ancora ricevuto al Salon; espone un *Gesù insultato dai soldati* ed il suo capo d'opera *Olimpia*. Ho detto capo d'opera e non mi ritiro, pretendo invece che questa tela è veramente la carne e il sangue del pittore. Ella rimarrà l'opera caratteristica del suo talento, come il sigillo della sua potenza. Ho letto in quella la personalità di Edoardo Manet, e quando ho analizzato il temperamento dell'artista avevo unicamente davanti agli occhi questa tela che le ha in sé tutte quante.

Noi abbiamo qui, come dicono i buffoni del pubblico, una stampa d'Epinal, — Olimpia sdraiata su due lenzuoli

*Martelli* bianchi, produce una gran macchia pallida sul fondo nero; in questo fondo nero stanno la testa della negra che porta un mazzo di fiori, e quel famoso gatto che ha divertito tanto la gente. A colpo d'occhio non si distinguono nel quadro che due tinte violente che si contrastano l'una sull'altra. I dettagli d'altronde sono spariti. Guardate la testa della ragazza: le labbra sono due sottili linee di rosa, gli occhi si riducono a qualche frego nero. Guardate il mazzo, e vi prego guardatelo da vicino. Macchie rosse, macchie bleu, e macchie verdi. Tutto si semplicizza e se volete ricostruire la realtà bisogna scostarsi di alcuni passi. Allora succede un caso strano, ogni oggetto va al suo posto, la testa d'Olimpia si stacca dal fondo con un rilievo da far stupire, ed il mazzo diventa una meraviglia di splendida freschezza'.

Manet, una sera di burrascose discussioni, sosteneva che non si può fare che ciò che si vede e sta fermo; contro gli impressionisti che vogliono potere esprimere il passaggio di un treno; ed esclamava 'ditemi come si dipinge una ruota che gira?'. Ecco il perché cercava sempre cose che non hanno movimenti violenti, e della grande differenza fra lui e Degas che cerca e ferma i rapidi moti delle gambe delle ballerine nelle scuole di ballo, e delle stiratrici nelle botteghe delle lavandaie.

*

Non voglio durare ancora a trattare di questo artista grande, che la Francia ha perduto; troppo sarebbe arduo l'argomento ed andrebbe per le lunghe; mi basti il dire ad onore dell'amico perduto e della verità, che gli è fra gli ultimi grandi maestri del passato, e sulla porta dei grandi maestri dell'avvenire.

## *ANTOLOGIA DI ARTISTI:*

### Paolo da Venezia: *Due miniature.*

Non son frequenti le esplorazioni nel campo della miniatura trecentesca a Venezia; e tuttavia, a un esame anche rapido del materiale esistente, appar chiaro che la massa della produzione miniatoria che ancora vi si conserva (destinata alle Promissioni e Commissioni Dogali, ai Capitolari delle varie Magistrature, alle Mariegole delle corporazioni artigiane e delle 'Scuole') non è dovuta a pennelli locali. Non esistette insomma una scuola di miniatori che si possa chia-

*Paolo da Venezia*

mare specificamente veneziana; aria d'Emilia, o più genericamente 'padana', e comunque di tono più strettamente occidentale, spira dalla più parte delle miniature trecentesche che restano in Venezia; e saranno tanto più ricordevoli le eccezioni a questa, ch'è quasi una regola. Dovette essere proprio un sentimento particolare quello che indusse la Scuola di San Marco (una delle sei Scuole Grandi della città) ad affidare a un maestro veneziano l'ornamento pittorico della propria Mariegola: un sentimento, è probabile, gelosamente civico. Comunque, la confraternita commise il nuovo incarico al più famoso maestro cittadino del tempo, a Paolo; che, forse da qualche anno, aveva già ornato la coperta di quella Pala d'Oro, che splende entro il cuore stesso di Venezia e della sua Basilica. Al sentimento dei committenti corrispose certo l'impegno del pittore. In ossequio alla tradizione iconografica delle Scuole Grandi, miniò, su due fogli di quello statuto, il Santo eponimo che riceve la Matricola da un confratello, sull'uno; sull'altro la Flagellazione di Cristo, e cioè l'episodio del Vangelo che doveva restare a memento, a modello, a edificazione d'una Scuola, appunto, di flagellanti; di 'battuti', come si diceva allora. Un tema era di tradizione vetusta (e infinite volte pubblicato); e un tema, sacro pur sempre, sembrava pronto tuttavia a svolgersi in scena di costume mondano. Si avverte infatti, pur entro la fondamentale unità delle due miniature — purtroppo guaste in più parti — che qui si presentano /*tavv. 10* e *11*/, un lieve scarto, fra l'una e l'altra, nell'inclinazione sentimentale del racconto: aulico, eletto quello della Flagellazione; più sciolto, e venato d'attenzione episodica, quello della Consegna. Nell'apparente divaricarsi della sua arte in uno stesso momento cronologico è già forse un'indicazione, per chi non la conosca, a intenderne il carattere; il cui pedale costante, per Paolo ancor più che per gli altri trecentisti veneziani, resta un fondamento di persistente cultura tardobizantina. Tale era la tradizione prevalente nella sua città. Madre di schemi invincibili, l'arte di Bisanzio gli offriva un prontuario apparentemente ricchissimo, ma sostanzialmente congelato, di composizioni, di ritmi, di soluzioni cromatiche; ma Paolo, educato a una storia decrepita, ritrova vita nelle reazioni fra quella sua quasi immota origine e le ondate culturali che giungono in laguna, via via, dall'Occidente. È una parabola i cui termini sono stati precisati da Roberto Longhi nel suo 'Viatico'; dove sono indicati gli elementi occidentali cui Paolo si viene man mano accostando: giotteschi, riminesi, gotici. Ed è

*Paolo da Venezia*

gran merito del critico l'avere inteso, nella sua pittura, '... un fondo di quasi classica semplicità da pittura vascolare', e che Paolo può collocare qualche sua opera 'fra i capolavori del nostro Trecento' proprio quando tocca una sua forma di 'ellenismo', con 'la grazia volante di una vaso attico a fondo... d'oro'. È in questa direzione che, alle storie più puramente ritmate del paliotto già Queiroy e del polittico di Veglia, al San Giorgio del polittico di Bologna e alle scene meglio compaginate della Pala d'Oro, io aggiungerei questa Flagellazione, dove mi par chiaro che a toccare il traguardo di quel giustamente decantato ellenismo gli servì di stimolo il contatto con le libere cadenze del gotico d'Occidente: è al tocco magico di quelle aperture sentimentali sempre imprevedute che i ritmi disseccati entro gli aridi erbarî del cosiddetto Rinascimento Bizantino rifioriscono in se stessi, si flettono come vincastri troppo a lungo compressi, reagiscono fra sé e sé, di frase in frase, con la perfezione d'una strofe sottilmente, ma non rigidamente conchiusa. Basterà confrontare con la nostra miniatura, per un esempio, 'La morte di Caino' al Duomo di Monreale (o qualche mosaico di San Marco), per intendere, nell'apparente similarità, la differenza profonda del risultato. Si è insinuata, entro le rime costrette di quei mosaici, un'armonia appena divagante, una quasi impercettibile, ma quanto viva inquietudine. Oscillano silenziosi i tre corpi macri, volando in desinenze lievemente puntute, che non si toccano se non là dove la mano del manigoldo uncina leggera il braccio del Cristo; e le verghe restano a misurare l'aria, genialmente discordate di fase. Dei rigidi ritmi neoellenici, nati morti entro l'arido fasto del Rinascimento Bizantino, son rimaste qui non più che certe stirature improvvise, e un quasi imponderabile agganciare di panni, di crini, di gesti; tanto da serbare un arcano distacco alla frase che potrebbe suonare, d'improvviso, del tutto moderna. Poco posto resta pei sentimenti dichiarati in una interpretazione stilistica di questa specie: per cui le possibilità drammatiche del soggetto, distratte già dalle tinteggiature purissime, intense di un chiaro astratto splendore di azzurri illibati e di rosa ciclamino sulla foglia dorata del fondo, si attutiscono facilmente entro la noia, rassegnata, come di un nobile, antichissimo esercizio ginnico. Da quali zone particolari del gotico traesse poi impulso il pittore per questa singolare lievitazione del suo persistente bizantinismo non sarà facile dirlo; certo, dopo la pulitura, le bellissime scene della coperta della Pala

d'Oro (1345), rendono, ancor più che nella parte ritmica (più complessa, articolata), nell'impasto prezioso e potente dei colori, uno strano suono duccesco. Ma non sarà l'analogia d'una reazione agli stessi decrepiti vocaboli, accaduta indipendentemente, prima in Duccio, poi in Maestro Paolo? Chè le uniche citazioni, nella sua pittura, da un gotico particolare son piuttosto da quello di Bologna, ch'è improvviso, genialmente intuitivo, quanto quello di Duccio fu meditato ed eletto; e del resto è storia il viaggio di Vitale nel Veneto verso la metà del secolo, e l'attività di Paolo per Bologna. Infatti, un cauto, elimatissimo accostamento ai modi pronti, umoreschi della pittura e della miniatura bolognese è innegabile nella Consegna della Mariegola a San Marco: intanto nell'architettura, concessione a un gotico più dichiarato e acuto e ornato del solito (i pinnacoli a tegole spioventi serviran di modello, insieme col vessillo lunato nell'aria, all'antifonario di Santa Maria della Carità; che nel suo vivace ma più corsivo livello è chiara derivazione dalla nostra miniatura e, dipinto nel 1365, ne costituisce un termine ante quem); poi, nell'attenzione almeno inizialmente ritrattistica pel gruppo dei battuti bianchi; nella splendida, prontissima inchiostratura del leoncino di San Marco sul vessillo, di sapore quasi cinese; nei due ceri di sego giallo, lievemente sbalzati, con le fiammelle rosse, sull'oro. Ma questi spunti di verità, su cui Vitale si butterebbe con una immediata dedizione di sensi, son qui delibati in sottigliezza; e occorre selezionarli con l'occhio entro il giro del ritmo che s'impunta acuto talora, ma poi riequilibra in una falcatura continua e circolante il gesto di San Marco, il gruppo dei confratelli, il gonfalone. E tutto, qui come nella Flagellazione, s'iscrive entro l'elegante sobrietà del bordo decorativo, classicamente pausato in confronto alle improvvisazioni ritmiche delle 'drôleries' di origine francese. Ma, come entro il fondamento tardobizantino prevalgono qui, in qualità di reagenti, spunti troppo specificamente gotici, è difficile non assegnare queste miniature a una fase relativamente tarda nell'attività del pittore; e se, per l'attribuzione,[1] possono bastare i puntualissimi riferimenti fra i due flagellatori e i manigoldi che tormentano Santa Lucia nel polittico di Veglia, mi par chiaro tuttavia che la fase di massima potenza per l'artista (ch'è quella della coperta della Pala d'Oro) è

*Paolo da Venezia*

[1] Cui per comunicazione orale dell'amico Dott. Pignatti mi risulta esser giunto, indipendentemente, anche il Prof. Fiocco, che certo sarà lieto della coincidenza.

*Paolo da Venezia*

già passata. Penso infatti che queste due miniature possano trovare il loro luogo più giusto fra il polittico di Chioggia (1349) e l'Incoronazione Frick (1358), segno per noi estremo dell'arte del maestro: a significare una vigilatissima ripresa di modi 'greci' entro i nuovi accrescimenti culturali di Paolo da Venezia.

*Francesco Arcangeli*

TADDEO GADDI: *Un dittico.*

Nel Museo Diocesano di Liegi, ch'è in uno stato di quasi abbandono malgrado le molte interessanti cose che vi si conservano (fra l'altro una piccola collezione di stoffe medioevali) si trova, rimasto fin'ora inosservato, un dittico a fondo d'oro che, pur essendo assai mal ridotto, si palesa opera di Taddeo Gaddi. Ne devo la fotografia, qui riprodotta, alla gentilezza del conservatore, M. Jean Puraye */tavola 12/*.

Insieme a tutta la sua raccolta, il dittico fu lasciato al Museo dall'abate Scheen, collezionista locale morto nel 1910. Ognuno dei due pannelli cuspidati misura cm. 38 di altezza per 22 di larghezza.

I colori, per quanto l'attuale stato del dipinto non permetta di giudicare in tutto delle sue qualità cromatiche, sono chiari e leggeri: predominano un celeste e un rosa pallido, che dovettero essere ricercati dal pittore con sottigliezza. Questi compose da un lato l' 'Incoronazione della Vergine', dall'altro la 'Crocifissione', attenendosi al modulo più corrente. Non mancano, per la 'Crocifissione', riscontri con simili composizioni giottesche, per esempio con quella del Museo di Strasburgo, la cui parte destra corrisponde abbastanza esattamente alla parte destra del dittico di Liegi, anche nei particolari del panneggio, a pieghe verticali ed immobili. D'altra parte Taddeo si rivela nelle figure allungate e stecchite, nei tipi fisionomici duri e severi, in tutto il fare secco e fondamentalmente schematico, ma non privo di una certa nobiltà accademica e di una aggiunta ricerca di grazia ornamentale.

Il Gaddi è qui in un momento di avvicinamento a Giotto, come dimostra un confronto fra questo dittico e la tavola del 1355 agli Uffizi: si vedano specialmente le teste degli angeli nella Incoronazione di Liegi rispetto a quelle degli angeli intorno alla Madonna di Firenze. E il gruppo delle Marie che sorreggono la Vergine nella Crocifissione, dai volti taglienti, troverà anch'esso un preciso riscontro nella Madonna e nel San Giovanni della Pietà Yale, studiata dal-

9 - Maestro del 1450: S. Gio. Evangelista

10 - *Paolo Veneziano: Mariegola dei Battuti di S. Marco* — *Venezia, Museo Civico*

1 - *Paolo Veneziano: Flagellazione di Cristo* *Venezia, Museo Civico*

*12 - Taddeo Gaddi: dittico di 'Coronazione' e 'Crocefissione'* *Liegi, Museo Diocesano*

*13 - Arcangelo di Cola: 'Sepoltura di Cristo'*

*già a Firenze, racc. privata*

*14 - Arcangelo di Cola: particolare del Calvario* *già a Firenze, racc. privata*

*15 a - Belbello da Pavia: Davide*

*15 b - id.: un Angelo* *British Museum*

*16 a - Belbello da Pavia: San Girolamo*

*16 b - id.: Santi Antonio e Paolo eremiti British Museum*

*17 - Belbello da Pavia: Annunciazione* *già a Monaco, racc. Drey*

*18 - Anonimo lombardo c. 1450: trittico* *Vienna, Museo Diocesano*

*19 - Anonimo lombardo c. 1450: particolare d'un trittico*

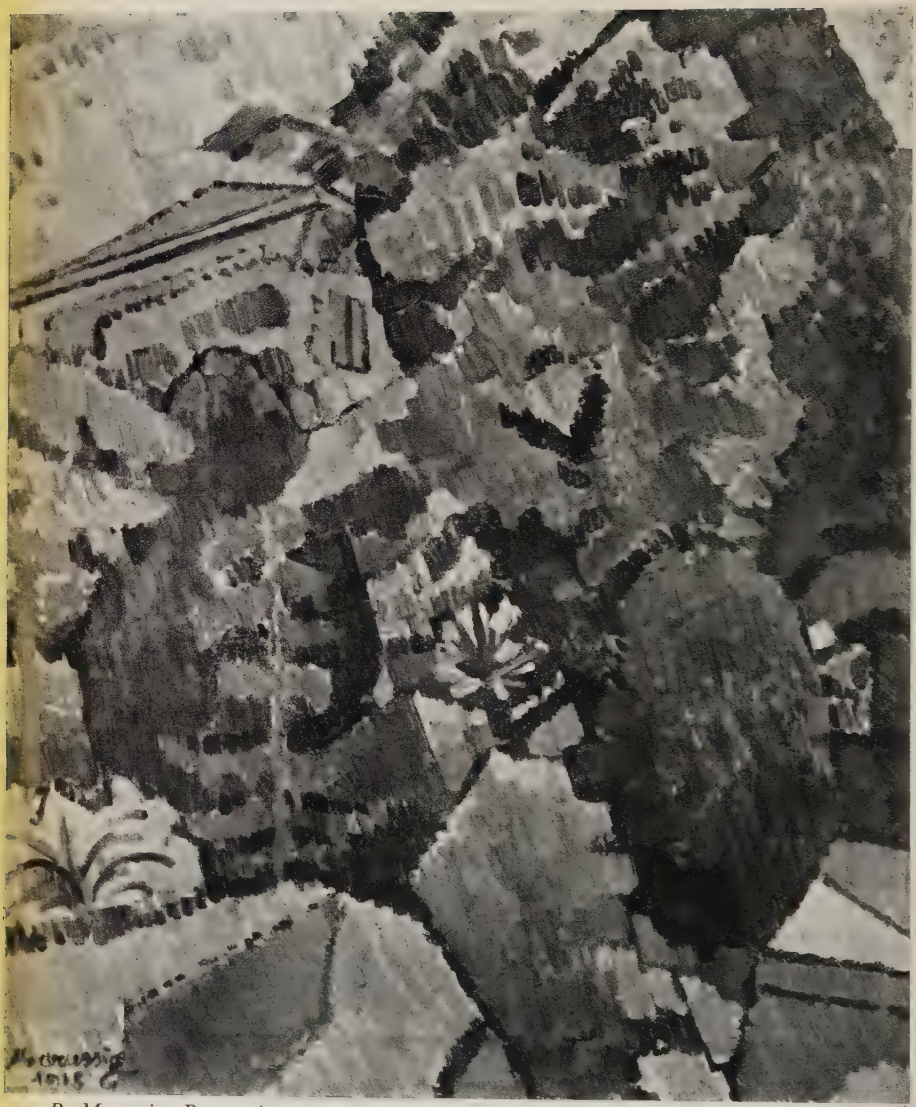
*Vienna, Museo Diocesano*

*20 - Anonimo lombardo c. 1450: trittico di vetro dorato e graffito* *Piacenza, Museo*

Lorenzo Costa: il Battista — Bologna, racc. privata

*22 - Th. Rombouts: 'i Cantanti'* *New York, H. G. Sperling*

*23 - M. Sweerts: 'vita in campagna'* *Parigi, racc. privata*



*24 - P. Marussig: Paesaggio* *1918*

l'Offner, tanto da indurci ad assegnare il dittico a quel momento dell'attività di Taddeo. *Taddeo Gaddi*

*Ilaria Toesca*

ARCANGELO DI COLA: *un pannello con la 'Sepoltura di Cristo'.*

In una mia nota in appendice ai '*Fatti di Masolino e Masaccio*' (Firenze, 1941, p. 185, n. 23) ho portato qualche nuovo lume in tema dell'artista camerte; tema rilevante trattandosi di chi, scendendo dall'alta Marca con la memoria colma di ricordi arcaici riminesi, si trovò improvvisamente impigliato a Firenze nella rete di quei gran fatti che, tra il '20 e il '30, sono risolutivi per tutto il nostro Quattrocento. Incorsi però nell'errore, oggi per me palese, di attribuire ad Arcangelo una tavoletta, già della collezione Aynard, che tocca invece alla inquieta e lievitante scuola emiliana dei primi decenni del nuovo secolo; ciò che si può sicuramente indurre dal fatto ch'essa si compone in dittico con altra, indiscutibilmente emiliana, anzi proprio di Giovanni da Modena, che ognuno potrà vedere nella mostra prossima dell'antica pittura bolognese. Sembrano invece reggere ancora le altre proposte di quella nota, che dànno dell'artista una fisionomia ormai riconoscibile, e non punto scarsa.

Ma, a renderla anche più schietta, ecco ora la riproduzione */tavole* 13, 14/ di un altro pannello che fu a Firenze non molti anni fa e del quale spiace non conoscere la collocazione attuale. È una tavoletta lunga e, per così dire, scorrente, che, raccogliendo tutta a sinistra la scena della 'Sepoltura' (con qualche ricordo dalla 'Sepoltura del Battista' nella prima porta di Andrea, ma con nuovi accenti tra masacceschi e donatelliani in alcune figure), si riserva a bella posta, sulla destra, un grande spazio per un paesaggio allora insueto; ché le inversioni prospettiche di Gentile (nella Gerusalemme incantonata nell'angolo del primo piano) vi si legano già favolosamente con le 'nuove' idee. Il celo è pur d'oro, ma sta dimojandosi come nella predella dello stesso Gentile per la Pala Strozzi (1423); sicché, dalla traccia raggiata e incisa un po' alla diavola di un sole nascosto, le ombre 'nuove' girano sul massiccio pelato del Calvario facendovi virare rapidamente le proiezioni delle tre croci, come al passaggio di un riflettore, e spruzzando al suolo, in bianco lucente, i minuzzoli di breccia aguzza fin sotto i piedi degli assistenti alla 'Sepoltura'.

Arcangelo di Cola non si è mai pronunciato con più intelligenza in pro' delle nuove idee; e, da questo esemplare,

*Arcangelo di Cola*

il suo momento di più acuta 'crisi' intorno al 1424-26 sembra ormai definitivamente accertato e degno di ricordo particolare.

*r. l.*

BELBELLO DA PAVIA: *un salterio.*

Indicare oggi un inedito di Belbello da Pavia significa sottolineare ancora una volta l'eccezionale freschezza e attualità del volume del Toesca sulla 'Pittura e Miniatura nella Lombardia', che, giova rammentarlo, è del 1912. Così anche per questo salterio (che ho ritrovato nel Dipartimento dei Manoscritti del Museo Britannico, dove, sebbene esposto visibilmente, era sfuggito al riconoscimento degli specialisti), una volta accettato il nome di Belbello e riconosciuta la sua personalissima poesia, l'inserzione nel divenire dell'artista quale emerge dalla ricostruzione del Toesca (op. cit., pp. 536-549 e 582) non presenta difficoltà, tanto esemplare e definitiva essa rimane. E riandando il curricolo di Belbello, dalle prime miniature dell'ufiziolo Landau-Finaly fino all'estrema Bibbia di Mantova, appare ovvio che questo nuovo episodio spetta al momento mediano, non molto lungi e forse di poco posteriore alla Bibbia Estense della Biblioteca Vaticana. Dunque al decennio 1430-40: una data che, meglio di ogni altro argomento, invita a rivedere il problema dei rapporti di questa singolarissima personalità con certi fatti della pittura italiana e d'oltralpe. Per questi ultimi, l'errore di Adolfo Venturi (*Storia*, VII, 1, p. 32) che, fin dal 1900, aveva riferita la Bibbia Vaticana ad un miniatore francese, non è illuminante, come pur sono, talvolta, gli errori commessi da menti coltivate; nel caso di Belbello, neghiamo che la conoscenza della pittura e della miniatura francese abbia operato su di lui in misura rilevante. E senza escludere che, frequentatore delle corti cosmopolite di Lombardia e di Emilia, egli abbia potuto incontrare qualche esempio di pittura o su tavola o su pergamena, o di arazzeria, importato dall'Ovest, non pare che tali verosimili incontri siano andati oltre la pura e semplice acquisizione di dati grezzi, di vocaboli staccati; mai incidendo sulla vera essenza del modo figurativo. Né giova sobbarcarsi alla fatica della ricerca di componenti francesi nei moltissimi dati e vocaboli che sono al fondo della cultura di Belbello; si veda, per esempio, questo stupendo foglio del salterio di Londra /*tavola 15*/ e si cerchi di decidere a quale fonte possa attingere il luminoso splendore di questo Arcangelo. Leggervi il ricordo delle cadenze di una tappez-

zeria gotico-francese, o di una miniatura del Duecento emiliano, o addirittura di un mosaico bizantino, come parrebbe suggerire l'esaltarsi della gamma cromatica, chiara e vivissima, sull'oro del fondo, cui un leggero graffito pare voglia imprimere il movimento delle tessere musive? Fatica vana perchè Belbello, le tante confluenze di cui si alimenta ed accresce, sa riesprimere in uno degli aspetti più realizzati del Quattrocento nostrano pur così ricco di persone. Un temperamento acceso, un estro ultralirico innato, le cui immagini, pregne e scattanti di energia repressa, hanno talvolta, e specie sul tardi, il significato metafisico, onirico, e paurosamente allusivo degli ideogrammi indecifrati e dei simboli delle scienze perdute. *Belbello da Pavia*

Certo è che la straordinaria libertà fantastica che pervade la produzione tarda del miniatore pavese — e a testimoniarne uno dei momenti più alti mi piace ripresentare l'incandescente splendore di questa 'Annunciazione' /*tavola 17*/ — non è che latente nelle giovanili miniature dell'ufiziolo Landau-Finaly; e ne deriva il quesito circa l'occasione particolare che poté additare a Belbello le possibilità di un caratterismo immaginoso ma senza ancora diaframmi razionalistici. Il quesito trova la sua soluzione in un accenno, fatto anche troppo brevemente, dal Longhi (*Officina ferrarese*, 1934, p. 17), di possibili rapporti di Belbello con Giovanni da Modena; ipotesi assai meno obliqua di quanto a prima vista sembrerebbe, ove si rammenti che la fatica della Bibbia Estense condusse, con tutta probabilità, Belbello attraverso l'Emilia, per la strada di Modena e di Bologna, nel territorio dell'arrovellato espressionista della Cappella Bolognini. Anche ad ammettere che la conoscenza dei modi di Giovanni si sia sovrapposta ad una precedente comunione con i 'caratteristi' del gotico lombardo, ad esempio con un 'Maestro delle Vitae Imperatorum', o magari con la più antica corrente testimoniata dai De Veris (e, chissà, persino con i sottili grafismi di Lorenzo Monaco); rimane che se si vuol trovare delle intenzioni e un clima consentanei al Belbello fra il '30 e il '50, si finisce invariabilmente per rievocare certi momenti di Giovanni, come la bellissima 'Crocifissione' di Palazzo Venezia, oppure quel suo rustico derivato che è il Maestro della Sagra di Carpi. Quanto poi alle conseguenze sortite da Belbello, non è credibile che momenti di altissima fantasia come la Bibbia Estense siano restati senza séguito; ci sembra invece che oltre al Tura, che certamente ebbe a meditarli (e qui è di grave ostacolo lo smarri-

*Belbello da Pavia*

mento delle prime cose di Cosmé), essi abbiano avuto una parte non insignificante nella formazione di Squarcione e dei suoi allievi più invasati. Non che si voglia fare di Belbello il primo ceppo della brigata padovana, ma il suo fantastico irrealismo, il suo fanatico amore per la materia trasfigurata nel più prezioso dei crogioli, sembrano, come inclinazione mentale, anticipare i moventi intimi di uno Schiavone, di un Marco Zoppo o di un Crivelli quasi più del soggiorno padovano di Donatello, di Paolo Uccello o del Lippi, latori del repertorio su cui quelli avrebbero operato l'implacabile filtrazione. Va da sé che l'accettazione di questa ipotesi implica il totale abbandono dell'insulsa leggenda che vorrebbe far di Squarcione il primo degli 'omini novi' nell'Alta Italia: come se l'Umanesimo (che, nel caso specifico, si ridurrebbe ad aver raccolto anticaglie o ad aver propalato schemi compositivi donatelliani) fosse tutt'uno col Rinascimento, cioé con una poetica 'razionale'. Su questo punto la 'Lettera a Fiocco' scritta dal Longhi nel 1926 è abbastanza conosciuta. E solo nel fermo riconoscimento della disposizione gotica e antisistematica dell'arte di Squarcione appariranno i legami che intercorrono fra il polittico De Lazara e l'opera di Belbello; non solo nei codici di Roma e di Mantova, ma anche in certi passaggi di questo salterio, dove non so se l'accento più alto cada nel 'David' */tavola 15/*, brulicante di arcane corrispondenze fra le 'alluminate' verdure e gli innumerevoli filamenti aurei dei tessuti; o nell'abbagliante lucentezza dell'angelo; o in questa 'Conversazione notturna' e nel 'San Girolamo' */tavola 16/*, dove pare che davvero 'le stelle piovano in silenzio fra i fili d'erba'.

*Federico Zeri*

Nota. - Il salterio qui illustrato reca il numero d'inventario Add. MS. 15114. Esso entrò nel Museo Britannico nel 1844, acquistato dal libraio londinese T. Rodd. Lo stemma sul fol. 15 è stato tentativamente identificato con quello dei Dati di Lucca o dei Marcello di Venezia. Oltre le miniature qui riprodotte, altre iniziali si trovano nei fogli: 49 r.; 70 r.; 91 r.; 111 v.; 134 v.; 157 v.; 184 r.; 252 v.

Anonimi lombardi c. 1450: *un trittico a Vienna e un vetro dorato a Piacenza.*

Nel Museo Diocesano di Vienna è esposto un trittico */tavole 18, 19/* con numerose scene: Annunciazione, Visitazione, Veronica fra i Santi Pietro e Paolo, Fede (?), Madonna col Bambino fra i Santi Pietro e Paolo, Natività, Flagellazione, Madonna in trono col Bambino e Angeli, Stimmatizzazione

*Anonimi lombardi*

di San Francesco, Cristo morto tra i simboli della Passione, Pietà (con scritta su carta in caratteri gotici, ma purtroppo illeggibile), Martirio di San Pietro Martire. Sul fondo d'oro, impresso a racemi, i vari episodi sono uniti in modo iconograficamente abbastanza raro e curioso.

I caratteri tipici del gotico detto 'internazionale' sono bene evidenti in quest'opera, dipinta verso la metà del Quattrocento da un artista lombardo piuttosto modesto, che unisce elementi presi all'arte di Cristoforo Moretto ad altri di derivazione più direttamente veronese (Giovanni Badile), come mostra un confronto fra il San Paolo e il San Pietro ai lati della Madonna con i Santi, specialmente il Sant'Antonio Abate, del polittico firmato dal Badile nella Pinacoteca di Verona. Le composizioni timide, il calligrafismo stanco, certi accenni cauti ad un modo diverso di vedere le cose ('Flagellazione' e 'Stimmatizzazione'), accompagnati peraltro da una tal quale gentilezza ('Visitazione' e 'Veronica') fanno pensare ad un pittore che vagamente tenti di uscire dalle consunte rotaie di una maniera giunta agli estremi, ma che vi ricada per inerzia.

*

Più coerente, e di qualità assai più alte in una cerchia affine, l'autore di un vetro dorato del Museo di Piacenza. Conosco questo trittico, che mi sembra rimasto fin'ora inedito, solo da una fotografia */tavola 20/* e non sono neppure sicura che si trovi ancora in quel Museo che ora spero riordinato.

Il trittichetto, che ha nel pannello centrale 'la Madonna in trono col Bambino' circondata da angeli musicanti e benedetta dall'Eterno che appare in alto; negli sportelli laterali, l' 'Annunciazione', un 'Santo dottore' della Chiesa e 'Sant'Antonio Abate', mi sembra cosa finissima nei modi di Jacopino Cietario. Senza attribuirla direttamente a lui — per quanto vi siano grandissime analogie con il trittico già Trivulzio, ora nel Museo Civico di Torino, specialmente nei due Santi ai lati — lo possiamo considerare fra i più begli esempi dell'arte di graffire su oro in questo tardo momento di gotico 'internazionale', già percorso, nella figura del Santo Dottore, da venature di un nuovo senso plastico.

*(Ilaria Toesca)*

LAZZARO BASTIANI: *un San Giovanni Battista.*

Tenta il pensare che facesse parte, un tempo, del polittico della chiesa di San Francesco in Matera questo pannello, ove Lazzaro Bastiani delineò con tanto integro acume e dipinse con così schietti colori la figura del Battista */tavola 21/*. A parte la concordanza perfetta dello stile, le aureole son quasi identiche, la lobatura delle cèntine è analoga, e persin l'andamento del cretto è lo stesso. Ma al polittico lucano, smembrato in antico e ricomposto alla meglio a ornamento dell'organo, manca soltanto la tavola, o piuttosto le tre tavole di mezzo dell'ordine superiore: ora l'uso iconografico, per tradizione d'origine vivarinesca (stabilitasi, se non erro, fin dall'ancona bolognese del '50), non vi comporta la presenza del Battista, e quasi mai figure intere; di solito vi compare il Cristo in Pietà, e a mezzo busto, con ai lati i due Dolenti o angeli adoranti. Soltanto nel polittico di Torre di Palme di Vittore Crivelli conosco, in quella collocazione, un Cristo a figura intera. L'ipotesi trova dunque difficile conferma; risulta abbastanza favorevole, peraltro, l'altezza del nostro frammento, che supera di poco il mezzo metro, divergendo appena dalla misura dei pannelli superiori di Matera, e la notizia ch'esso proviene dall'Italia meridionale. Non restan dubbî, comunque, che debba spettare al Bastiani (lo si confronti anche col ben noto — e pressoché documentato — Cristo benedicente del Museo Bonnat di Bayonne); e, per di più, alla sua fase più viva, ch'è quella giovanile, sottilmente ricostruita dalla critica più recente (anzitutto dal Longhi, in una nota della sua 'Officina Ferrarese'). Il maestro, come tutti i veneziani della sua covata — dal grande Giovanni al meno grande Gentile Bellini, dal Crivelli a Bartolomeo Vivarini —, vi si mostra in relazione coi fatti padovani; ma, forse proprio quando il Giambellino si stava accrescendo d'animo e di stile nel polittico di San Zanipolo, al Bastiani bastava ancora modellarsi su opere alquanto anteriori; ché, se il motivo della croce lunghissima e sottile e il molleggio delle gambe non vanno senza ricordo del Battista nel mantegnesco altare di San Zeno (1459), l'aspetto del frammento ci richiama piuttosto allo spirito, vigoroso ma con misura, del polittico di Santa Giustina (1454). In questo momento del Mantegna, nella studiata stasi delle figure, nel loro appiombo severo, si fa sentire una specie di controllo morale, che dura irrevocabilmente nel Bastiani; e che, passando in lui su di un piano di meditazione stilistica meno eletta, meno

conseguente, meno accanita, si svuota via via della sua forza prima, per mutarsi in un freno un po' inerte; entro cui l'anima, intristita nell'ossequio a una devozione sincera, ma di etichetta, non dà quasi più notizie vive di sé. In questo clamante nel deserto, peraltro, uno spirito schietto sembra rianimare gli occhi intenti ma vividi, la bocca schiusa a una voce esile forse, ma acuta e stupefatta. L'acrimonia del contornare padovano, sfrenata di sugli esemplari furenti di Donatello nelle interpretazioni tormentose del Tura e del Crivelli, o più grossamente, ma pur sempre fieramente scandite, dello Zoppo e di Bartolomeo Vivarini, è filtrata nel Bastiani da un prudente controllo di sentimento, tanto da trasferirsi in acuta, cautelosa scrittura. Il colore è franco nel grigio luminoso della tunica, nel verdone del manto, nel rosa del soppanno che in ombra si lacca di rosso, ma resta ben lontano dalle estremità cromatiche, immaginose, ultraliriche, dei più tipici 'squarcioneschi'; e un controllo si avverte anche nello sbalzare d'ombra, chiaramente e modestamente, il rilievo d'ogni forma. Forse le soluzioni di stile che ornano più sottilmente il nostro Battista son quelle purissime cerchiature alla cintola (ma desunta, questa, dal polittico di Santa Giustina), allo scollo, all'arco dei labbri e delle sopracciglia; quasi sezioni delicate di orbita, tracciate con un primo, ancor timido compasso. Tali suggerimenti — d'origine, probabilmente, matematica e prospettica — il Bastiani li immette entro la sua dimensione poco più che stiacciata con un poetico garbo di ritmi silenti. È per questa via, di equilibrio fra le varie proprietà dello stile, che questo poeta minore offre un dignitoso parallelo alla dolce misura dei polittici della Carità, per quanto almeno vi traluce delle prime idee belliniane; restando fermo che in Giambellino questa bilancia stilistica si libra a un grado qualitativamente più alto. Io credo, comunque, che il Bastiani non restasse sordo nemmeno all'esempio belliniano, commisurandolo saviamente al suo passo più breve. Gli anni dei polittici della Carità, che decorrono dal 1462, tornan bene anche per il nostro pannello: non vorremmo mai, comunque, distaccarlo nel tempo da quel polittico di Matera che la Collobi, nel suo studio sul pittore, collocò con sufficiente esattezza 'intorno all'inizio del settimo decennio del 1400' e per cui richiamò, giustamente, il polittico vivarinesco di Pausola. Essendo chiari i legami fra il San Pietro di Matera e quello di Pausola, dipinto nel 1462, è probabile che l'esemplare d'una bottega più divulgata e famosa come quella dei Vivarini precedesse quello del Ba-

*Bastiani*

*Bastiani* stiani; ma che, d'altra parte, questi rispondesse assai presto al motivo proposto da un artista come Antonio che non era, poi, così moderno. Il nostro pittore usa anzi una carpenteria lievemente più attuale, voltando a pieno centro la cèntina del pannello, mentre nella cerchia dei Vivarini ancora si concede al sesto acuto, o perlomeno alla polilobatura del gotico agonizzante. È molto plausibile perciò che tocchi a questo bel San Giovanni, così strettamente congiunto agli schemi e allo stile del polittico lucano, una data che, partendo dal '62, non oltrepassi, all'incirca, il 1465.

*F. Arcangeli*

THEODOR ROMBOUTS: '*I musicanti*'.

Il palco l'aveva scovato nel sottoscala che nessuno se ne ricordava: il tendone lo tirò fuori dalla carretta, ferma a stanghe in su sotto l'arco dello stallazzo accanto al cavalluccio tutto brividi; e lo montò da sé, rialzandolo a sinistra con un panneggio galante. Era un giorno del milleseicentoventi: va bene, un giorno qualunque, ma proprio quello, fra miliardi di giorni. Notte, come si vede, perché la lanterna è accesa e sbatte grandi ombre sul muro. Nell'osteria lo lasciavano fare, anche se non lo conoscevano, per una sera l'oste dava sempre il permesso. Lui non perdeva un gesto né un bicchiere, ma anche quella lentezza a passi lunghi e dinoccolati doveva affaticarlo perché s'asciugava di continuo il sudore. Infine, quand'ebbe inchiodato il drappo a festone, si volta al muro, e, come appartato, s'infila il farsetto a maniche sgargianti mentre stringe fra i ginocchi certi quaderni. Quando si rivolta è un altro, quel gran berretto colle piume, dove l'avrà rubato? Si muove: è un Sacripante, è un Coviello. Ma quando comparve la ragazza cogli strumenti, chitarra, e un liuto enorme che appena ce la faceva a reggerli, uno diceva già che era spagnola, così pallida. Rognosa, disse un secondo, vedi che ha nascosto i capelli, certo l'hanno tosata. E capirono tutti che erano poveri musicanti.

Una ragazza alta, di viso lungo, vestita all'antica, colla gorgerina pulita e senza seno: non sarà un ragazzo, per caso? È una donna, è un uomo, una voce sghignazzò: dopo ci penso io a far la prova e ve lo so dire. Sotto la luce viva e gialla teneva gli occhi sbarrati, alzava la mano manierosa quando le toccava il ritornello: alla voce acerbetta fu chiaro che era una bambina cresciuta dallo stento. Cantava colla serietà meticolosa di una donna, appoggiata sul fianco sinistro, e poi sul destro, come danzasse: attenta a non sbagliare il tempo

anche se il padre pizzicando le corde, vociando, roteando gli occhi, non si curava di lei. Ora si vedeva bene che era suo padre, tanto si somigliavano, e sul filo di questa somiglianza finalmente lo riconobbero, era Altamiro, soggetto del Reame, che ogni tanto capitava a portare una figlia a Mantova, da tentar la sorte. *Rombouts*

Teodoro[1] masticava piano e guardava: toccava in tasca il carboncino e poneva mente alla gran pancia del liuto, in terra, e alle luci bizzarre sui libri di musica. Un quadro che neppure il Caravaggio l'ha pensato, due pezzenti tal quale, grandezza di natura, la prima cosa che pitterò in Fiandra. Ma di tornare in Fiandra non si capacita, qui a questo tavolo d'osteria dove aspetta la corriera di Milano, incantato come quando arrivò in Italia, cinque anni fa, e non si raccapezzava di questo paese così gramo e maestoso. 'Vengano i maccaroni' strilla un soldato spagnolo. E Teodoro s'accorge che la ragazza ha gli occhi di statua e potrebbe figurare da Santa Cecilia in persona.

*a. b.*

[1] Theodor Rombouts ha firmato il quadro bellissimo, ora a New York presso Mr. H. G. Sperling che ci concede di pubblicarlo. Appartiene certamente al tempo italiano di questo caravaggista fiammingo, venuto a Roma nel 1616; poi chiamato a Firenze dal Granduca e nel 1622 presente a Pisa; tornato in Fiandra circa il '25.

MICHIEL SWEERTS: '*Vita in campagna*'.

Pochi conoscono in Italia il secentista fiammingo Sweerts e tanto meno il mio articolo su di lui, pubblicato in '*Oud Holland*' nel 1934; in tedesco, purtroppo; e che forse mi occorrerà ripubblicare qui, appena avremo un po' di spazio, nel testo italiano.

Ma, intanto, sarebbe giusto che da noi si ponesse più attenzione a questo bel pittore, che, venuto a Roma poco prima della metà del '600 (vi era già nel '46) fu l'ultimo tramite fra la schiera dei 'caravaggisti a passo ridotto' (sorta verso il '30 col Van Laer e il Cerquozzi) e i luministi olandesi che fanno apice nel Ver Meer.

Tramite evidente anche in una piccola tela ch'era a Parigi qualche mese fa /*tavola* 23/. In questa 'Vita in campagna' la 'inferior pittura' si va decantando in un aspetto di dignità rustica che pare forse aver sostato anche in Francia sulle soglie paesane di Louis Le Nain. Evenienza verosimile per chi, come lo Sweerts, tornasse al Nord poco dopo la metà del secolo. Nel 1656 il nostro pittore era infatti di nuovo a Bruxel-

*Sweerts* les, dov'era nato; e, restatovi qualche anno, se ne parte poi per l'Estremo Oriente dove morirà nel 1664 a Goa (Indie portoghesi).

I particolari di questa curiosa vicenda biografica, riesumata nei documenti da pochi anni, possono dar qualche lume anche a certi tratti del dipinto. Cattolico di confessione e, per di più, osservantissimo, furono i padri Lazzaristi francesi delle Missioni ad invogliare lo Sweerts al viaggio. Ora è significante che la 'pittura barona' dei romaneschi pare in questo quadretto alonarsi di un sentore divoto. Unico ricordo romano il bracciante in primo piano che si spulcia (con che fermezza di luce spiovente, però); ma, a destra, la madre col bambino (o la bambina) si muovono con la dolcezza d'avvio di una Fuga in Egitto e il fattore che si avvicina, in aspetto mite, e con gesto bigotto di congregazionista, fanno del quadro di genere campestre, quasi un soggetto cattolico. Del resto la cascina a sinistra non è struttura italiana, anzi, se non erro, della Francia del Nord; e questo confermerebbe che l'opera sia posteriore al ritorno dall'Italia e forse dopo il '60 quando lo Sweerts è a Parigi, di dove s'avvia a Marsiglia ad imbarcarsi per l'Oriente coi padri Lazzaristi, suoi amici.

Ma la cronologia dello Sweerts, salvo i pochi quadri sicuramente 'italiani' (ve ne sono di bellissimi nella Galleria Spada, in quella Corsini a Firenze ed altrove), è ancora da fare e sarebbe utile che qualche giovine studioso vi attendesse per meglio chiarire questo vero pittore, morto a quarant'anni, e legato alla nostra cultura.

*r. l.*

## *APPUNTI*

GINO ROSSI, MARUSSIG, AFRO: *Mostre a Milano*, 1950.

La mostra di Marussig, che ha aperto il ciclo delle esposizioni della nuova Galleria di San Fedele, e quella di Gino Rossi, in corso ora alla Galleria dell'Annunziata, han riportato l'attenzione dei milanesi sull'opera di artisti la cui fama è ancora affidata all'ambigua ventura di rilanci talvolta malfondati, di commemorazioni talvolta esorbitanti. Siamo convinti che entrambi — a parte le sfumature delle valutazioni personali — debbano restare affidati a una sia pur degna cronaca, anziché alla storia della pittura italiana

del nostro secolo. L'opera di Rossi fu certo più sfogata, più sicuramente indirizzata di quella di Marussig; ma col triestino egli ebbe certamente qualche tratto in comune. Intanto, negli anni intorno al 1910 e oltre, essi ebbero il merito comune di staccarsi dal fradicio naturalismo della pittura ufficiale del tempo orientandosi verso esperienze postimpressionistiche, attinte prevalentemente alle fonti di Cézanne e di Gauguin; entrambi restarono immuni dagli atteggiamenti più scottanti e particolari della nostra arte. Quasi coetanei di Carrà, non furon toccati né dal futurismo né dalla 'pittura metafisica'. Più tardi, nel primo dopoguerra europeo, diedero segno d'accostarsi entrambi, sia pure in forme diverse, a quella elaborazione naturalistica della misura 'metafisica' che — se diede frutti stanchi e inerti nel 'Novecento' milanese — resse per lungo tempo in Carrà e regge tuttora gloriosamente nell'instancabile ricerca di Morandi. Nei primi anni della sua arte, Rossi lavorò in margine alla grande pittura francese, venando d'una tavolozza aliena, con le sue larghe, sciolte stampigliature verdazzurre, la sua natura, tesa come quella d'un 'fauve'; il suo limite restò, purtroppo, nella troppo facile applicazione dei motivi d'uno stile che un nulla poteva far cadere nello stilismo, nel 'sintetismo', nella 'secessione'. La sua 'scottatura' francese fu un po' del genere di quelle che soglion prendere i nordici o i danubiani. Alla ripresa del dopoguerra, pur abbozzando un moderato parallelo alle marcature di Rouault, una misura vasta, ma non abbastanza profonda, ch'egli impone alla sua tavolozza incupita, lo fa diventare una specie di più coraggioso alter ego di Achille Funi; o un più semplice Sironi, senza il travaglio della materia pittorica che si riscontra in costui. Si capisce così come coloro che hanno tentato più tardi di riagganciarsi violentemente (e furon pittori e critici) alle lontane radici europee su cui era cresciuta la sua arte, lo abbiano eretto a precursore; si capisce come per un Santomaso o forse per un Birolli egli possa parere storicamente più utile d'un Carrà o d'un Morandi. Ma, quando saran trascorsi i termini di questa sua contingente utilità, noi crediamo che la fama di Rossi, senza sparire, rientrerà nell'ordine più modesto che le compete. Anche se è doloroso dirlo, è ora che le ragioni positive ricavate, oltreché dalla sua pittura, dalle vicende sfortunate della sua vita (quasi a ripetere il mito di Gauguin o, già che siamo in Italia, di Campana), cessino dal pesare sul giudizio; che si dovrà ricavare, invece, soltanto dalla sua arte.

*Gino Rossi*

*Marussig* Marussig cominciò più fievolmente di Rossi; il suo parallelo 'secessionismo' si riscaldava ancora a un ultimo debole sole di ricordo impressionistico; e se ne stampavano, entro le stanze, sui giardini, sui tappeti e sui prati, certe ombre opacamente colorate: la sua pittura era tramata sulla trama sfinita dei giaggioli più scoloriti. Restava in lui, come principio falsamente tonale, la sordità della tavolozza gauguiniana, aggravata dal più debole temperamento. E quando Marussig fu pian piano assorbito dall'ambiente milanese, facendosi, di parigino-monacense ch'era stato, italiano di quei due adombrati decennî che decorsero dal 1920 al 1940, allora egli rischiò di cader sul livello d'un Sobrero o d'un Borra. Gli restava, tuttavia, quel nobile impegno ch'era stato sempre suo, e che lo portava a inserire in un mondo già scontato brani d'una serietà pittorica quasi commovente: panni, campi affaticati, muri concreti, desolati entro la luce vivida, ma un po' falsa e quasi maligna, d'una natura ingrata e senza ragione. Alcuni anni fa, un giovane e sottile poeta scrisse su di lui queste parole che si posson ricordare: 'Il caso Marussig mi fa pensare al caso Onofri: due vite completamente sacrificate all'arte e che per una strana fatalità hanno fatto più cera che miele.'

*

Alla Galleria del Milione, i pannelli di Afro ornano le pareti con sommessa, raffinata eleganza; ma l'impressione piacevole ricavata al primo entrare s'incrina presto di qualche perplessità, e finisce in una sorta di interno disagio. Un paio d'anni fa stavamo per puntare quasi decisamente su questo pittore ancor giovane; anche se egli aveva al suo passivo vecchie prove di uno spericolato e pericolosissimo eclettismo, ci pareva ch'egli avesse trovato, finalmente, una strada. Ci capitò di scrivere, in occasione d'un premio nazionale di pittura: 'A Modena ('Ritratto', 1944; 'Natura morta', 1945), a Pisa ('Ritratto di Adriana Pincherle', 1946), qui ad Abano ('Donna con tarocchi', 1947), ha presentato quattro lavori regolarmente scalati nel tempo, in modo da garantirci a sufficenza del superamento di quell'abile e contraddittoria fase sperimentale che ci lasciò più volte interdetti. Ora egli segue un cammino coerente, che lo porta a filtrar sempre più sottilmente, dalle nuove formule, una propria vena poetica, fra ironica, elegante e gentile: è una polvere, un soffio di sentimento, un'esile ma tenace trama. Speriamo ormai che Afro non ci deluda più.' Ci ha ancora delusi, pur-

troppo. Lo incontrammo sotto mutate spoglie già sul finire del '48 alla ormai famosa mostra dell'Alleanza della Cultura di Bologna (famosa soprattutto per la reprimenda che Palmiro Togliatti inflisse, dopo aver sfogliato il catalogo, ai pittori di sinistra); poi, l'anno scorso, alla personale tenuta alla 'Saletta' di Modena; ora, infine, al Milione. Avevamo ragione a parlar d'una polvere, d'un soffio di sentimento, d'un'esile trama. È bastato l'infittire del vento astrattista per disperdere o inaridire quel polline quasi impercettibile d'emozione che sembrava salvare Afro dal limbo dei decoratori: ora, le sue tele restano come gustose testimonianze d'una natura pittorica molto civile, molto coltivata; ma non più. Anzitutto, scontenta quel suo rapporto ambiguo, irrisolto, tra il figurativo e il non figurativo, per cui le forme alludono quasi sempre da vicino a qualche cosa che ci par di riconoscere, ma che non riusciamo quasi mai a leggere. Si resta perplessi fra l'utilità della lettura e l'opportunità, invece, di lasciarsi prendere dai puri elementi stilistici. È, insomma, un ermetismo figurativo di cui titoli fin troppo letterarî ci indicano vanamente una chiave che poi non gira nella serratura (e preferiremmo non ricordare nemmeno quel titolo di 'Crocefissione' affibbiato a un suo pannello della recente 'Rassegna di pittura' tenutasi in Venezia: un titolo che ci parve segno, preferiamo dirlo francamente, d'una futilità mentale così grave da farci quasi riapprezzare, al confronto, le bestemmie ingratamente stilizzate della vecchia 'Crocefissione' di Guttuso). Solo una volta su tante, Afro ha avuto la sincerità d'usare il titolo francamente astrattivo di 'Composizione.' Non saremo noi a negare l'eleganza dei suoi toni, la raffinatezza d'una materia fin troppo astutamente arida e sfinita; ma questi segni non bastano ad assicurare una vita verace ad un pittore che si dimostra, sempre più, nutrito di troppa cultura. In alcune opere esposte a Milano la sutura Picasso-Braque-Klee è troppo abilmente risolta e bilanciata; e d'altra parte sconcerta, e finisce con l'irritare, riscontrare in altre una materia addensata in modo da ricordare inequivocabilmente, per un occhio appena provetto, le stesure di Pizzinato. Che direste d'un poeta giovane e colto, che, dopo avervi dimostrato un dignitoso e vigile assorbimento da Mallarmé, da Apollinaire, da Rilke, si mostrasse subito dopo condiscendente alle cadenze di Alfonso Gatto? Peccato, avevamo veramente sperato per Afro. È lecito ancora credere che dal suo gusto possa fiorire una nuova poesia?

*Afro*

*f. a.*

*Cataloghi.*

Nessuna epoca, più della nostra, è stata ricca di pittori-scrittori; ai casi ben noti di Carrà, di Soffici, di De Pisis, di Rosai, potranno aggiungersi anche quelli delle più giovani generazioni. Non vorremmo certamente negare un livello letterario talvolta assai notevole ai 'Taccuini' di Renato Birolli: ricordiamo senza alcun dispiacere quello scritto polemico di Guttuso ('Paura della pittura'), comparso ai primi del '42 sulle 'Prospettive' di Malaparte, dove si esercitava in parole quella energia che gli vien comunemente riconosciuta sulle tele. Ma non si vuol parlare qui dei pittori-scrittori in quanto esprimano le loro personali emozioni o chiariscano le loro poetiche; si vuole accennare ai pittori in quanto sono autori di cataloghi di mostre, spalleggiatori di altri pittori, in sostanza critici militanti. A scorrere alcuni cataloghi che ho sul tavolo, mi par chiaro che questa loro attività si stia progressivamente accrescendo; e, a occhio e croce, ho l'impressione e quasi il sospetto che a Roma due pittori come Guttuso e Cagli vadano quasi facendo, ormai, il buono e il cattivo tempo. Quando si aggiunga che parecchi critici sono ormai passati alla funzione di 'compagni di strada', per così dire, o addirittura di lotta, dei pittori stessi, la situazione non può non destare qualche apprensione in chi ritenga che la passione, indispensabile nel critico, debba tuttavia tendere al traguardo della serenità. Non discuto, per esempio, la sincerità di Trombadori, ma penso che il suo rapporto personale, umano e politico a un tempo, con Guttuso gli faccia velo, evidentemente, quando parla, per gli abili disegni dell'amico, di 'problema dello spazio reale' o di 'tradizione realistica e umanistica della grande arte italiana'; là dove è chiaro che i nessi di queste composizioni sono astutamente articolati secondo una alternativa di spazî veri e di astratti spazî picassiani; a parte il fatto che l'apparente modo naturalistico di rappresentare i pescatori di Scilla si vena di un sapore un po' macabro, di ricordo surrealistico, e che questi personaggi italiani ricordano piuttosto il Messico o la Cina di Mao. Più ancora dei critici, m'interessano, ripeto, i pittori critici; e, per questa volta, più della presentazione che lo stesso Guttuso ha steso con autorità e chiarezza per la mostra di Francesco Del Drago, giova parlare un momento di quelle uscite dalla penna di Corrado Cagli. Maggio 1949: mostra del russo Berman. Cagli rivela un entusiasmo notevole per la 'pittura mentale, eroica e innamorata' di questo italianizzante, di questo neoromantico del nostro umanesimo; e si inchina alla fantasia colta, elegante, di un pittore che pare inseguire certi suoi aristocratici sogni con assai più di 'grazia' che non il nostro De Chirico; d'un pittore che ci presenta riedizioni appena sfiorate di 'metafisica' del manierismo d'un Rosso Fiorentino, d'un Primaticcio, magari d'un Jean Goujon. Gennaio 1950: mostra di Capogrossi. Che accade a poco più di sei mesi di distanza? Ci freghiamo gli occhi, ma è proprio così. Altro che umanesimo! Ecco il nostro Cagli farsi Piceno, Umbro, Etrusco, primordiale, aborigeno. Ecco il nostro brillante presentatore convinto che il compito dell'avanguardia pittorica, ben lungi da quella sullodata pittura mentale ed eroica, sia anzi quello di definire e illuminare i termini della coscienza primordiale. Da un omaggio di sapore razionalistico al numero e alla misura, egli scapicolla — pur protestando di 'procedere al lume della logica e col passo della scienza' — verso atteggiamenti critici (se tali si posson chiamare) sfrenatamente irrazionalistici e surrealistici. Dal suo scritto apprendiamo alcuni fatti fondamentali: che la 'valutazione estetica dell'arte pittorica' dev'essere ispirata al 'metodo di psicologia analitica dell'arte poetica' instaurato da Jung nel 1922; che il pittore Capogrossi

è passato da un ciclo 'sintomatico e atipico' (che sarebbe quello della sua vecchia pittura tonale) ad un secondo ciclo simbolico e tipico (quello della sua pittura attuale); che 'alcune tele, tra le più commoventi' presentano 'un elemento costante, determinato da una somma di segni, ripetuto ostinatamente fino a significare', che si rivela coincidente con la 'prima immagine « scritta » del bue, dell'alef, dell'Alfa, dell'A.', e che 'l'elemento intuito da Capogrossi esprime dal profondo dell'inconscio collettivo gli archetipi con la forza corale dell'attuale primordio.' Quando poi si aggiunga, più che la previsione, la certezza dell'importanza futura di Capogrossi nella vita italiana, giacché si afferma che egli 'può rivelarsi con la voce della specie, così può infine assolvere la sua funzione sociale indicando a Roma e ai Romani, quanto sarà vano il lottare i Piceni e il soggiogare gli Umbri e gli Etruschi', penso che tutto questo possa bastare. Ora, come mai il modesto 'tonalista' Capogrossi si sia commosso soverchiamente, giusto giusto sulla soglia dei suoi cinquant'anni, di fronte alle stampigliature della remota arte italica, o agli oggetti esposti in serie nelle vetrine di qualche museo etnografico, ricavandone una formula astrattiva sommamente vana, è cosa misteriosa e che non può interessare troppo. Ma è cosa anche più misteriosa che una mente che si dice sottile come quella di Cagli si sia indotta a spalleggiare una tale esperienza. Il fatto poi che, proprio in simile congiuntura, Cagli lamenti la 'babele dei pareri' e il 'marasma dei modi oggi in conflitto', e parli del malcostume di chi ricorderà i 'tappeti' o l' 'astrattismo' per l'opera ultima di Capogrossi, è così enorme che non sappiamo se vi prevalga la poca fede o un improvviso mancamento mentale: due corni di un dilemma ugualmente spiacevoli. La nostra impressione è, appunto, che Cagli tenti di aumentare quella babele, di pescar nel torbido e di confonder le idee in testa al prossimo; raramente è stato dato di assistere a tali prove di cinismo mentale. Che cosa augurare per il futuro a uomini di questa fatta? All'atavista Cagli, forse una brillante carriera di diagnostico nel campo della frenologia; e, al povero Capogrossi, qualche scarica di elettro-choc per salvarlo dal contagio del bacillo 'alef'. *Cagli*

*f. a.*

*L'indovinello risolto* - Ci stupisce il modico interesse destato dall'indovinello del nostro primo numero. Entro il termine prescritto ne abbiamo ricevuto infatti soltanto una soluzione completa; due altre, con qualche lacuna. È tuttavia motivo di conforto che codesti migliori risultati si debbano a giovani e giovanissimi. Il vincitore, che riceverà gratuitamente 'Paragone' per tutto il 1950, è il Dott. Gilberto Ronci, abitante a Roma in via Vigevano 11. Rallegramenti.

Non per i tanti specialisti che non hanno voluto onorarci dei loro caratteri, ma per i lettori di 'Paragone' ecco ora, doverosamente, la chiave dell'indovinello.

La testa di una 'Santa Caterina' di *Matteo di Giovanni* (nella pala del 1478 in San Domenico a Siena) è calettata sul busto della 'Flora' di *Carlo Cignani* a Modena, drappeggiata però, sulla destra, dal famoso risvolto serico dell''Aretino' di *Tiziano*. La Santa sembra guardare un dipinto posto sur un cavalletto visto da tergo, che si ritrova nel 'San Luca' del *Guercino*, già in Galleria Barberini. A destra, sul davanzale, i commestibili e la fiasca impagliata vengono dall''Allegro Bevitore' della Galleria Colonna, un tempo ritenuto del Caravaggio, poi riferito al *Baburen*. In secondo piano: il pavimento, i levrieri, il panneggio a frange, il tavolino con clessidra e libro di musica e il brano di panneggio argenteo che si appoggia sulla spalla della protagonista sono ricavati dal centro delle 'Nozze di Cana' di *Paolo Veronese* al Louvre; ma il bambino accorrente è invece del *Lotto* nel 'ritratto di famiglia' della Galleria di Londra. Al di là di una balaustra di *Tiepolo* (Palazzo Labia), da cui però ricade il sudario della 'Deposizione' di *Tiziano* al Prado, si affacciano una 'Santa Orsola' del *Carpaccio* (Venezia) e un 'San Giovanni Battista' di *Cima da Conegliano*, reperibile nella pala di Brera cui appartiene anche l'edicola architettonica celata sul dinnanzi, a sinistra, dalla tenda di tulle, a strie di velluto nero, di un ritratto del *Bronzino* (Torino); adorna poi di un baldacchino del *Carpaccio* ('Colloquio di Sant'Orsola col padre', Venezia) e, nell'alto, di un panneggio del 'Baccanale' di *Tiziano* a Madrid; infine aperta su di un paesaggio alberato che spetta a *Claudio Lorenese* (Roma, Gall. Doria).

Giovi riconoscere: tutti brani di autori famosi e scelti entro i periodi più noti della pittura italiana dal Quattro al Settecento. Dunque, nessun tranello, nessuna beffa, ma solo una formula di esercitazione piana, dilettevole, stimolante. E ce ne varremo ancora.

*Redattore responsabile:* ANNA BANTI S. T. E. B. - BOLOGNA (V-1950)

*È pronta la seconda edizione di*

# ORFEO

IL TESORO DELLA LIRICA UNIVERSALE

interpretato in versi italiani

---

*Antologia a cura di*

VINCENZO ERRANTE ed EMILIO MARIANO

Le origini, l'Età Classica, l'Età di Mezzo,
la Nuova Età Classica, il Romanticismo,
l'Ottocento, l'Età Moderna,
l'Età Contemporanea.

★

SEICENTO Poeti lirici di oltre QUARANTA idiomi diversi, antichi e moderni - CENTOSESSANTA Traduttori italiani, la maggior parte contemporanei

REPERTORIO BIOGRAFICO
CRITICO BIBLIOGRAFICO

*raccolta di note informative essenziali su ogni Lirico, considerato nel suo significato in rapporto alla letteratura ed alla storia del suo Paese: ne risulta una storia lineare della Lirica.*

Per ampiezza, quest'opera non trova precedenti in Europa, né in America

Un volume in 8° piccolo, di circa 1800 pagine, in carta Oxford, rilegato, sopracoperta a colori L. 6000

---

SANSONI - FIRENZE